

5 # 103, 104, 105, 108,



HERVY. DEL.

107^e Livraison.

Tome XVIII.

1^{er} Mai 1865.

LIVRAISON DU 1^{er} MAI 1865

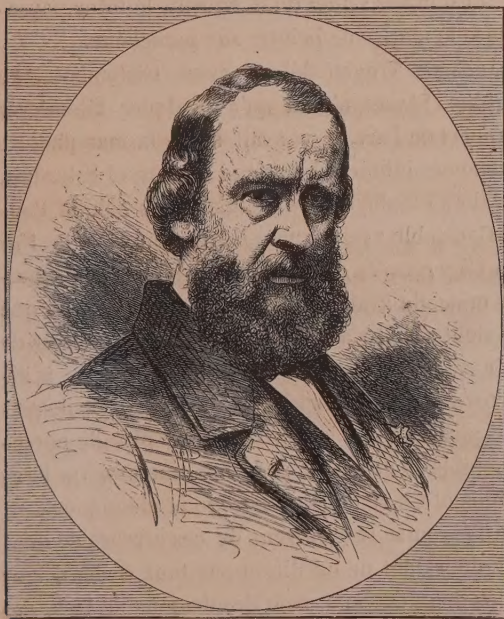
TEXTE.

- I. TROYON, par M. Paul Mantz.
- II. LE MUSÉE DE L'ERMITAGE A SAINT-PÉTERSBOURG ET SES NOUVEAUX CATALOGUES, par M. Louis Viardot.
- III. DES ŒUVRES ET DE LA MANIÈRE DE M. AMAURY-DUVAL, par M. Henri Delaborde.
- IV. LA COLLECTION DES PLOMBES HISTORIÉS TROUVÉS DANS LA SEINE, par M. Alfred Darcel.
- V. RELATION DU VOYAGE DU MARQUIS DE SEIGNELAY EN ITALIE (troisième et dernier article).
- VI. L'EXPOSITION DE BORDEAUX, par M. Philippe Burty.
- VII. CORRESPONDANCE DE LONDRES, par M. Wilson.
- VIII. HISTOIRE DE L'ABBAYE DE COULOMBS DE M. LUCIEN MERLET, par M. A. D.
- IX. BULLETIN MENSUEL, par M. Léon Lagrange.

GRAVURES.

Portrait de Troyon, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain.
Le Retour des champs; tableau de Troyon, dessiné par M. Mouchot, gravé par M. Guillaume.
Chiens courants au repos; tableau de Troyon, dessiné par M. Mouchot, gravé par M. Midderigh.
La Plage; tableau de Troyon, dessiné par M. Mouchot, gravé par M. Sargent.
La Prairie; tableau de M. Troyon, dessiné par M. Mouchot, gravé par M. Sotain.
Jeune Fille; tableau de M. Amaury-Duval, gravé par M. Flameng. Gravure tirée hors texte.
Neuf Méreaux ecclésiastiques.
Méreau des libraires.
Méreau des maçons tailleurs de pierre.
Méreau des menuisiers.
Méreau des potiers d'étain.
Trois Méreaux civils.
Six Enseignes de pèlerinage.
Deux Enseignes de pèlerinage en forme de fioles.
Deux Enseignes politiques.
Monnaie servant d'Enseigne politique.
Reliquaire de l'abbaye de Coulombs.
Deux Colonnes du XI^e siècle.
Deux Tau du musée de Chartres.

TROYON



TROYON, dont la mort a été une des tristesses du mois dernier, n'appartenait pas à cette puissante génération d'inventeurs qui entra victorieusement dans l'art aux approches de 1827. Trop jeune pour prendre part à la lutte, il ne se mêla au mouvement que lorsque les coups les plus décisifs avaient été portés ; mais ce n'est pas son âge seulement qui l'empêcha de s'associer à la glorieuse querelle, ce furent aussi et sur-

tout les longues hésitations de son début et l'ignorance de ses véritables aptitudes. Troyon dépensa à se chercher lui-même les plus belles années de sa jeunesse, et, comme le personnage de la comédie, il avait quarante ans quand il trouva le mot de l'énigme : dès lors, les qualités généreuses

de son talent lui ayant été démontrées, il regagna, avec un grand coup d'aile, l'espace et le temps perdus. Il fut désormais le maître inégal mais puissant dont nous avons dû si souvent célébrer les œuvres vigoureuses, et il fit si bien que l'école en deuil lui gardera un long souvenir.

Constantin ou Constant Troyon est né à Sèvres le 28 août 1810. Son père occupait quelque emploi secondaire à la Manufacture de porcelaine, alors fort déchuë, comme on sait, et de plus en plus entraînée dans des voies qui n'étaient pas celles de l'art. Troyon y grandit en enfant de la maison, mais presque sans culture, et il ne devina pas tout de suite que ce qu'il y avait de meilleur à Sèvres, c'était, non les peintres qui peignaient si péniblement aux flancs des vases ou sur des assiettes des paysages impossibles, mais les grandes allées du parc de Saint-Cloud, Bellevue et ses pentes boisées. Il se promena, d'abord sans guide, dans ces solitudes enchantées, et, à vrai dire, il se forma seul à l'étude de la nature. Troyon avouait cependant avoir eu un maître : il aimait à se dire l'élève de M. Riocreux, le savant organisateur du musée céramique établi à la manufacture. Mais, nous le croyons, M. Riocreux lui donna plutôt des conseils que des exemples : quoi qu'il en soit, le futur paysagiste commença à apprendre le métier de peintre sur porcelaine.

Disons-le en toute franchise, Troyon débuta assez tristement. Au point de vue de la géographie, Sèvres n'était qu'à quelques kilomètres de Paris ; mais, sous le rapport de l'art, il y avait entre la manufacture royale et le Louvre des distances infinies. L'horloge de Sèvres retardait. Les peintres qui y étaient alors employés, les Langlacé, les Achille Poupert, ne savaient pas que Constable avait exposé à Paris en 1824 la *Vue de Hampstead-Heath* et la *Charrette de foin traversant un gué* ; ils ignoraient que cette splendide étincelle avait mis le feu aux poudres et que les paysagistes français avaient arboré au Salon de 1827 le drapeau de l'insurrection. Dans leurs candeurs heureuses, ils croyaient encore à Bidauld, ils avaient pour Victor Bertin un respect sans mélange, et ils peignaient petitement et mesquinement, s'imaginant qu'un plat de porcelaine doit ressembler à un tableau et qu'on a décoré une assiette lorsqu'on y a représenté Daphnis et Chloé dans un bocage académique.

Les premiers essais de Troyon se ressentirent de ces erreurs de doctrine : les paysages qui l'entouraient ne lui dirent pas tout d'abord leur secret ; ses études, au temps de ses débuts, sont des dessous de bois, des troncs d'arbres, des bouts d'allées, peints sans ampleur, un peu lourdement et sans accent personnel. Tel était le caractère des premiers tableaux qu'il envoya au Louvre en 1833, la *Vue de la maison Colas à Sèvres*, le *Parc de Saint-Cloud*, et de ceux qui les suivirent bientôt. Je ne

sais pas exactement combien dura cette période peu saine; mais il était grandement temps que Troyon, à qui ce régime orthodoxe réussissait peu, fût mis en rapport avec l'hérésie. Le hasard lui vint en aide. Un jour, comme il était encore très-jeune, il peignait avec acharnement dans les bois de Saint-Cloud une étude d'après nature, lorsqu'un inconnu, qui de son côté peignait le même site, s'approcha de lui et, après avoir considéré le paysage commencé, dit à Troyon qu'il s'y prenait mal, qu'il se donnait inutilement beaucoup de peine, que les ombres étaient plus légères, que le détail devait se subordonner à l'ensemble et que les arbres ne doivent pas empêcher de voir la forêt. Cet étrange donneur de conseils, c'était Camille Roqueplan. Troyon fut très-frappé de cette leçon reçue en pleine campagne; il y réfléchit longtemps, et il se fit alors en lui un commencement de révolte.

Quelques voyages entrepris à cette époque élargirent ses horizons. Troyon vit en 1835 les prairies du Limousin et les bords de la Creuse; en 1838, il fit une excursion en Bretagne. Bientôt, il découvrit Fontainebleau, et ce fut là sa plus heureuse aventure. Avouons-le toutefois: nous n'avons, en ce qui nous concerne, que des données incomplètes sur cette phase de la vie de Troyon, et sur les changements progressifs que ces voyages apportèrent dans sa façon de voir la nature et de la peindre. Il était dès lors fort assidu aux expositions, et dès 1838 il y obtenait sa première récompense; mais nous sommes né trop tard, et, malgré tout notre zèle, nous n'avons pu étudier Troyon que depuis le Salon de 1840, car il n'y a guère que vingt-cinq ans que nous aimons la peinture. A partir de cette date, nous pouvons le suivre exactement, soit au Louvre, où il expose presque chaque année, soit à l'étalage de Deforge et des marchands de la rue Laffitte. Dans cette longue période de transformation, il avait été remarqué de la critique, qui ne le louait pourtant qu'avec réserve. La première fois que Théophile Gautier parla de Troyon — et je ne sache pas que Gautier soit un critique amer — ce fut pour lui adresser une réprimande. « Nous espérons mieux de M. Troyon, écrivait-il dans le compte rendu du Salon de 1841. Son paysage de *Tobie avec l'ange* dépasse les limites de ce qu'on peut se permettre en fait d'empâtements. Peindre ainsi est maçonner, et la truelle a plus à faire là que le pinceau. Chaque ton est juxtaposé comme les petites pierres d'une mosaïque, et il faut se reculer à plusieurs pas pour démêler ce que tout cela veut dire... » L'observation était juste. L'empâtement sans raison, la maçonnerie sans frein, c'est là en effet ce qui caractérise la seconde manière de Troyon. De là, dans les œuvres de cette époque intermédiaire, une grande lourdeur, une exécution surchargée, compliquée et mo-

notone dans l'amoncellement des touches superposées qui la constituent. Le loyal artiste professait alors cette théorie, que tout est intéressant dans la nature, que le droit du brin d'herbe est égal au droit du chêne, et que, pour être complet dans un paysage, il faut tout exprimer et tout dire. Malheureusement il n'y avait dans son discours ni variété ni proportion; un ciel plombé pesait sur ses terrains trop savamment bâtis, sur ses gazons dont le plus violent aiglon n'aurait pu agiter les compacts verdure. A ses tableaux consciencieusement lourds, il manquait l'air, la lumière et la liberté, qui est, en toutes choses, la condition essentielle de la vie.

Mais si imparfaits qu'ils fussent au point de vue de cette qualité charmante que nos maîtres du XVIII^e siècle appelaient « la légèreté d'outil », les paysages de Troyon portaient l'évidente marque d'une résolution singulière et d'une volonté puissante. Il était convaincu, et il cherchait. Aussi quel immense labeur et quel courage! Un des plus fidèles parmi les amis de Troyon a bien voulu m'introduire dans l'atelier du regrettable artiste. De la cave au grenier, la maison est pleine d'études d'après nature. Diverses par la date, par l'exécution, par le sentiment, ces études, trop peu connues de la foule, représentent des clairières dans les bois, des maisonnettes de paysans, des terrains détrem্পés par les pluies, des crépuscules voilés d'ombre, des pommiers chargés de leurs fleurs roses et blanches, des animaux, quelquefois aussi des figures. Tout cela est très-étudié, très-voulu; çà et là la coloration est exagérée dans le sens de la vigueur, l'effet est écrit un peu lourdement; mais tout est vu avec un œil juste, tout est dit avec un pinceau sincère.

De 1844 à 1846, Troyon multiplia ses promenades à Fontainebleau, et continua à se transfigurer, mais lentement, empêché qu'il était par le lien persistant de méthodes incomplètes ou mauvaises. La critique tient compte de ses tentatives, mais elle lui reproche encore un faire monotone, une exécution péniblement alourdie. Elle reconnaît cependant de la solidité et de la franchise dans le *Dessous de forêt* (1844), dans la *Coupe de bois* (1846). A propos du premier de ces tableaux, un des rédacteurs du *Bulletin de l'ami des arts* se hasarde à dire que, par ses végétations verdoyantes et plantureuses, ce paysage peut faire songer à ceux de Constable. C'était invoquer un grand nom et faire intervenir dans le débat un artiste que Troyon, à cette date du moins, ne connaissait vraisemblablement pas; mais cette assimilation n'était pas complètement arbitraire; et en effet, lorsque le paysagiste français se complaisait, en son curieux travail de mosaïste, à piquer des points rouges dans ses gazons verts; lorsqu'il accumulait les touches à côté des touches

pour exprimer le brin d'herbe, le caillou, la mousse du tronc d'arbre, il imitait à son insu les procédés de grand panthéiste qui a si bien rendu le désordre exubérant, la variété de la nature, le fourmillement de la vie universelle.

Troyon n'exposa pas au Salon de 1847. Nous croyons savoir que c'est en cette même année qu'il fit un voyage en Hollande. Il fut très-frappé du caractère du pays, et il a essayé d'en résumer les caractères principaux dans deux tableaux qu'on n'a pas oubliés, les *Environs d'Amsterdam* et les *Environs de la Haye*, exposés tous deux en 1848. Il ne fut pas moins impressionné de la peinture saine et robuste des maîtres hollandais. Rembrandt le toucha au cœur : nous avons retrouvé dans son atelier un dessin aux crayons de couleur qu'il fit d'après la *Ronde de nuit*, interprétation libre d'un chef-d'œuvre qu'il n'étudia pas sans profit, puisqu'il put y apprendre qu'on peut être vigoureux sans être noir ; il y dut reconnaître aussi, dans sa mélodie savante, la gamme complète de ces tons roux, dorés et bruns dont la nature lui avait déjà révélé la valeur, et dont son pinceau allait avoir bientôt besoin pour peindre dans les prés verts les taureaux en gaieté et les vaches pensives. Paul Potter — on serait tenté de le dire — l'étonna plus qu'il ne le séduisit ; mais il est manifeste que Troyon a goûté Albert Cuyp, le grand maître paisible et fort, qui, mieux que pas un, détache harmonieusement sur les verdures dorées ses troupeaux fauves, noirs ou blancs. Il est certain que c'est au retour de son voyage en Hollande que Troyon s'éprit sérieusement de l'animal : en 1849, il exposa des *Moutons*, bêtes naïves, nullement florissantes, chaudement vêtues de leur toison laineuse, odorantes comme au sortir de l'étable, et crottées ainsi qu'il convient à d'honnêtes représentants de la gent moutonnaire. Ces études, — car Troyon n'osait pas encore grouper les animaux et les mêler au paysage, — obtinrent un succès de bon aloi, et bientôt, à ses poètes, à ses soldats, à ses conteurs d'anecdotes, l'école française put ajouter un berger.

En même temps, Troyon montra, par un tableau peu significatif en apparence, à quel point il était inquiet des effets nouveaux. Le *Moulin*, qui sortait de sa manière habituelle, prouva que, lui aussi, il comprenait la poésie de la lumière. Son talent nous donnait là une note inédite. Ce *Moulin*, c'est celui qu'on a vu figurer longtemps dans la collection de M. Barroillet, et qui a reparu en 1860 à l'exposition du boulevard des Italiens. Un maître habile à bien juger et à bien décrire, Théophile Gautier, a déjà parlé de ce tableau dans la *Gazette*. « Il est de bonne heure encore, écrivait-il ; le soleil blafard essaye de se débrouiller à travers les brumes du matin ; mais la brise se lève : le joyeux tic-tac

crépité, comme le battement d'un cœur, dans la boîte de planches vermoulues, et la silhouette du moulin se découpe en noir sur les pâleurs de l'aube avec les linéaments de ses ailes membraneuses¹. » Il y avait dans ce tableau, avec un fin sentiment des valeurs, une grande impression de mélancolie et de silence.

A la suite du Salon de 1849, où avaient figuré le *Moulin* et les *Moutons*, et qui, en raison de ce double effort, marque une phase importante dans sa carrière d'artiste, Troyon reçut la plus haute des récompenses officielles. Il fut décoré, le 13 septembre, en même temps que Jules Dupré, Flers et Raffet, Charles Blanc étant consul.

Un autre honneur lui avait été fait deux ans auparavant. Il avait été nommé membre de l'Académie d'Amsterdam, et il était ainsi devenu le collègue d'Eugène Delacroix, car l'Académie d'Amsterdam — ce sera son titre de gloire dans les annales de l'art moderne — a été vraiment le refuge des pécheurs, et elle a poussé le bon goût, l'ironie peut-être, jusqu'à ouvrir volontiers ses portes à ceux devant lesquels l'Académie de Paris s'obstinait à fermer les siennes.

A ces titres, Troyon en joignait d'autres qui, à bien dire, nous touchent davantage. Il avait rompu peu à peu avec ses premières habitudes, son pinceau s'était affranchi, et, en le forçant à entreprendre des études nouvelles, son goût pour la représentation des animaux avait tourné au profit du paysagiste. Le procédé ordinaire des animaliers consiste à donner le premier rôle à leurs héros, et à leur subordonner tellement la campagne environnante qu'elle perd toute réalité et toute poésie. Troyon n'était pas homme à renoncer à ses anciennes amours; il n'a jamais cessé de croire aux grands arbres frissonnant sous le vent du matin, au nuage voyageur qui passe dans le ciel, à la route brune où le lourd chariot du paysan a creusé son ornière. Les champs, les bois, les prairies, lui furent toujours aussi chers que les animaux qui les habitent, et il sut, avec un talent de plus en plus accentué, garder une impartiale tendresse pour la scène où s'accomplit le drame agreste et pour l'acteur qui y figure. Il n'oublia rien des leçons que lui avaient données à cet égard les pâturages de la Hollande et les tableaux de Cuyp. D'autres voyages, d'autres études affermirent ses convictions et les précisèrent. En 1852, il passa une saison en Normandie, et, l'année suivante, il exposa la *Vallée de la Touque*, qui est son chef-d'œuvre peut-être. Troyon a fait paraître dans ce grand paysage le sentiment large et fort d'un peintre qui connaît les animaux dans leur coloration, leur structure, leur caractère, en même temps

1. *Gazette des Beaux-Arts*; tome v, p. 283.



LES BOEUFs ALLANT AU LABOUR. (Musée du Luxembourg.)

qu'une préoccupation curieuse et presque dramatique de l'effet lumineux. Il a compris et exprimé, mieux qu'on ne l'avait fait encore, ces grandes plaines verdoyantes où les vaches disparaissent cachées jusqu'au poitrail par les hautes herbes, les fraîches saveurs de la terre humectée par la pluie récente, ces lourds nuages chargés de grêle, et la vague inquiétude des bêtes craintives, et les angoisses de la nature entre deux orages. Qu'était-ce que ce tableau, sinon un grand spectacle, puissant, agité, plein d'émotion et de vie?

Disons-le cependant, la *Vallée de la Touque* et les œuvres qui suivirent montrèrent chez Troyon une prédisposition dangereuse pour l'effet décoratif. Cette tendance lui a été quelquefois reprochée. Le caractère frappant de ses paysages provient moins de la grandeur des lignes et de la beauté des animaux que de la recherche, un peu arbitraire souvent, d'une lumière étrange, où les clairs et les ombres se complaisent à des jeux singuliers. Dans ses silhouettes d'animaux se découpant en taches obscures sur les brumes grises du matin, dans ses troupeaux qui se présentent de face au spectateur et dont un jour frisant illumine les contours, il y a, avec beaucoup de vérité, un peu de fantasmagorie. C'est pour cela peut-être que le grand tableau des *Bœufs allant au labour*, que nous avons admiré autrefois à l'exposition de 1855, et que le musée du Luxembourg possède aujourd'hui, ne saurait nous satisfaire pleinement. L'idée principale est des plus heureuses : dans un vaste champ qu'agrandit encore un horizon plein de brumes indécises, des bœufs accouplés sous le joug s'avancent noirâtres sur un fond gris. A côté d'eux, un laboureur armé de l'aiguillon active leur marche lentement rythmée. L'air du matin les environne, et la vapeur qui sort de leurs naseaux fumants se mêle à ce léger brouillard qu'exhalent aux premières matinées de l'automne les terres fraîchement arrosées; car il a plu la veille, et le soc de la charrue va pénétrer profondément dans le sol doucement détrempé. C'est là un beau tableau; et cependant l'impression qui s'en dégagé n'est pas aussi frappante qu'elle aurait pu l'être : cette impression est tout entière dans l'effet; un dessin plus grandement compris aurait pu, ce semble, donner à l'œuvre un aspect plus saisissant. Le laboureur de Troyon n'est qu'un banal ouvrier un peu gauche en son allure; les bœufs, chétifs dans leur galbe, auraient dû profiler sur le ciel clair une silhouette plus grandiose, je dirais volontiers plus monumentale. Mais ce que J.-F. Millet aurait cherché dans un sujet pareil, c'est-à-dire l'héroïsme de la vie rustique et l'apothéose du laboureur, Troyon n'y a jamais beaucoup songé. Il avait d'autres tendances; il allait volontiers au pittoresque, qui lui suffisait; il s'est peu soucié d'être sublime.

Une autre observation doit ici trouver sa place. Dans sa constante recherche des effets de la lumière, Troyon a dû nécessairement donner à ses ciels une importance capitale. Il avait étudié l'atmosphère à toutes les saisons, à toutes les heures; il a redit la fraîcheur du matin, les chaleurs du jour, la poésie du soir; mais, ayant jadis cherché la vigueur et l'accent, il avait gardé un peu de noir au bout du pinceau, si bien qu'il lui est arrivé de faire presque toujours et sans le vouloir des ciels d'orage. Ces beaux gris dorés, ces limpidités blondes où Corot et quelquefois Daubigny ont réussi si bien, Troyon en comprenait sans doute le charme, mais il n'a pas su en exprimer les adorables finesses. Dans un excellent tableau que nous avons revu l'autre jour aux murs de son atelier désert,



CHIENS COURANTS AU REPOS.

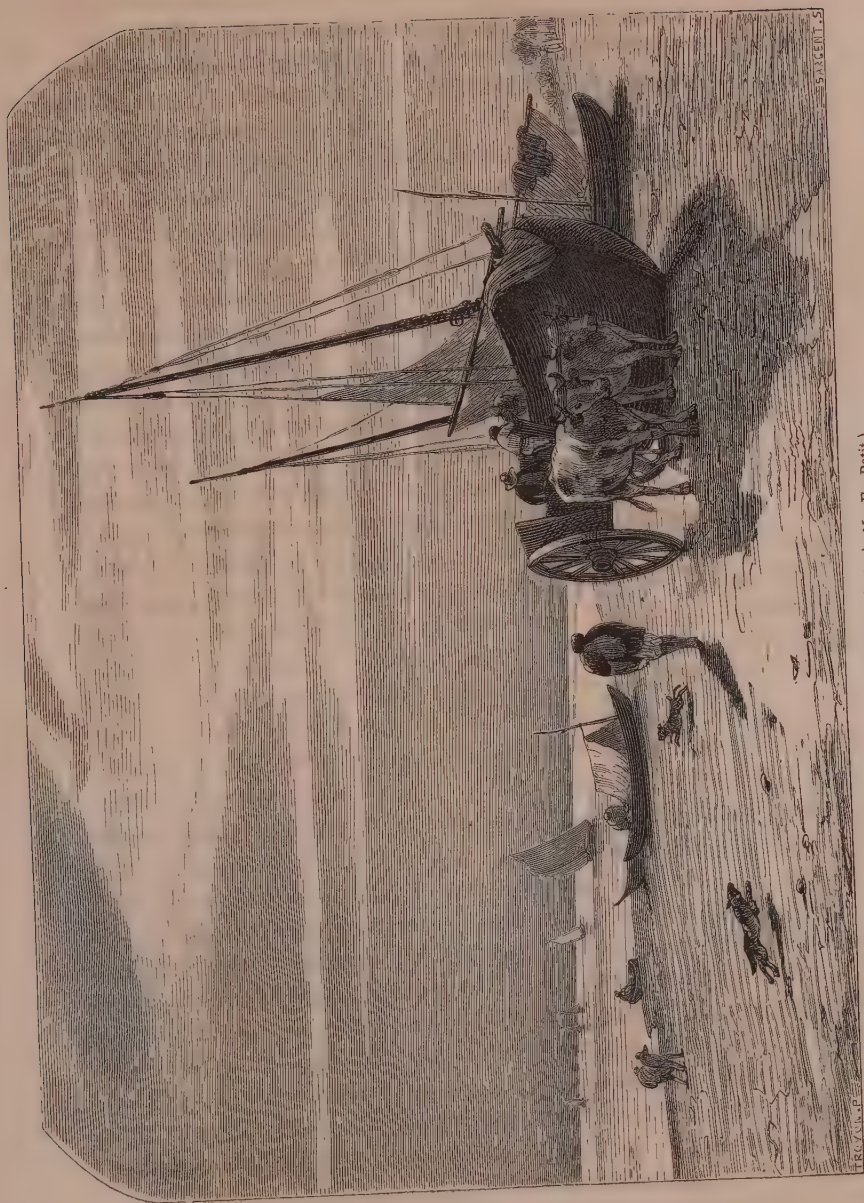
il a représenté une petite paysanne marchant sous un ciel plombé, dans la campagne humide, un parapluie rouge à la main : c'est l'image de sa muse; il y a presque toujours une menace dans les soleils couchants de Troyon; il reste presque toujours un peu de nuit dans ses aurores.

Cette inquiétude que le vaillant artiste a mise ainsi dans ses ciels, Troyon, m'assure-t-on, ne l'avait pas au fond du cœur. Il n'était point de l'école de ce paysagiste qui disait un jour : « Je ne puis peindre que lorsque je suis triste. » Il a vécu dans une sérénité parfaite, tout entier à son labeur quotidien, au noble plaisir d'achever le tableau commencé, et aussi toujours occupé de sa mère qui lui tenait lieu de toute une famille. Après avoir eu des commencements difficiles, Troyon avait vu venir à lui la fortune; il a été en ce temps-ci le plus riche des paysa-

gistes, il avait une maison aux champs, une maison à la ville, et il pouvait — l'homme heureux! — acheter un jour, chez un marchand de la rue Laffitte, le *Christ dans la barque*, d'Eugène Delacroix, un des chefs-d'œuvre du maître. Il possédait aussi des Corot, des Millet et un Rousseau émouvant et splendide. Son talent lui avait, en peu d'années, conquis tous ces bonheurs, et son aventure a ainsi donné raison à ces économistes de la *Maison rustique* qui prétendent que, pour s'enrichir, il suffit d'élever des bestiaux et de semer des prairies artificielles. Le succès lui vint d'abord de l'étranger. A l'heure où sa réputation commençait à peine à se préciser à Paris, Troyon avait de chauds partisans à Amsterdam, à Bruxelles, à Londres. C'est même en Angleterre que son talent a reçu le meilleur accueil. Il nous souvient d'avoir vu à l'exposition de Manchester, en 1857, un tableau de Troyon représentant des pêcheurs débarquant du poisson sur un rivage, jolie toile d'une coloration sobre et fine, qui appartenait et qui appartient sans doute encore à l'académicien Thomas Creswick; les paysagistes anglais achètent en effet les tableaux des paysagistes français, qui ne songent guère à leur rendre leurs politesses. Le succès de Troyon en Angleterre n'a rien d'ailleurs qui doive nous étonner; sa manière ne pouvait que réussir dans le pays de Constable et auprès des amateurs qui possèdent les plus beaux Cuypp du monde.

Le dernier tableau que nous venons de citer montre combien l'artiste avait élargi ses horizons. Le paysagiste qui, à son point de départ, se contentait de représenter le coin d'une allée dans le parc de Saint-Cloud, avait peu à peu changé et renouvelé ses modèles, et volontiers, en ces récentes années, il aurait peint des marines. La *Plage*, qui était exposée il y a deux mois au cercle de la rue de Choiseul, et dont nous donnons la gravure, est une de ces œuvres où, délaissant les grands bois et les gazons verts, Troyon s'est complu à peindre les sables pâles où le flot vient mourir, les barques échouées au rivage et la foule agile des pêcheurs et des matelots empressés à leur travail de tous les jours. Ce tableau n'est guère qu'une étude, mais c'est une étude charmante dans son unité tranquille, dans son accent sincère et franc. Ces scènes des bords de la mer présentent dans l'œuvre de Troyon un caractère spécial, et il est fâcheux qu'il n'en ait pas fait un plus grand nombre.

Mais si heureux qu'il fût sur la côte normande, Troyon, subissant la tyrannie du succès, était obligé de revenir à ses pâturages. Tout le monde lui demandait des animaux, et d'ailleurs il était parvenu à les peindre d'un pinceau si sûr et si libre! Le Salon de 1859, où son talent s'affirma pour la dernière fois, montra de lui des pages impor-

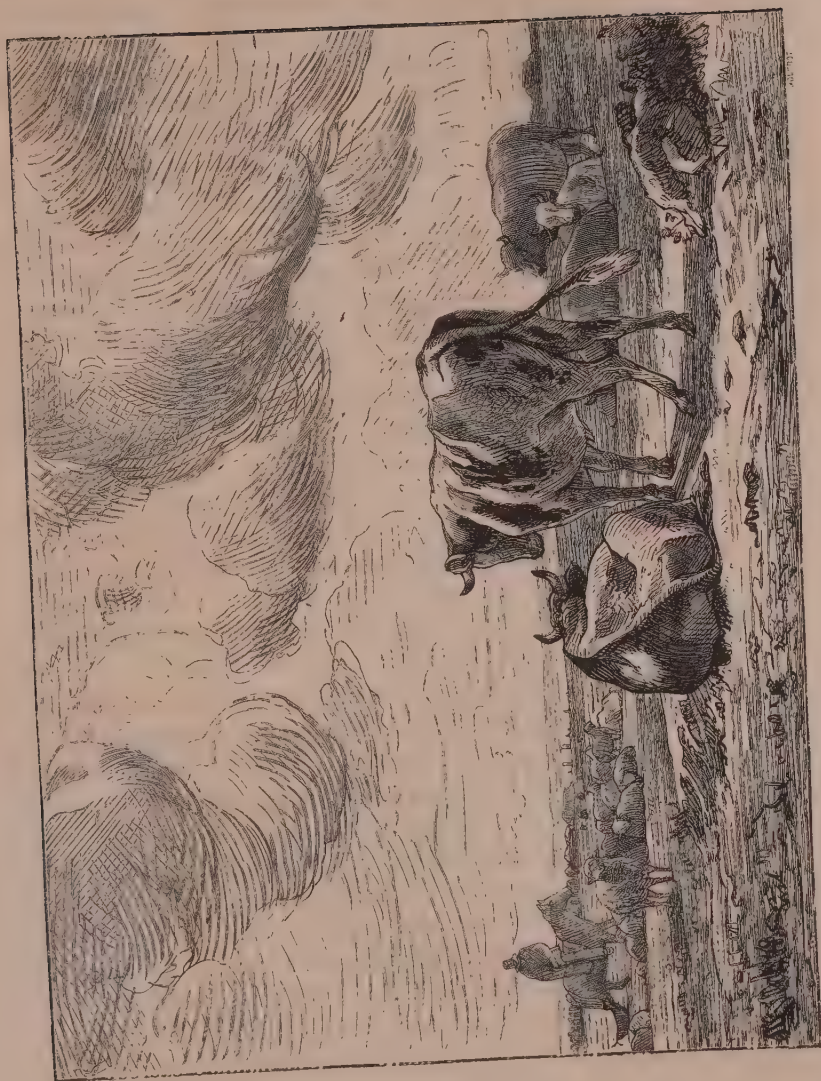


LA PLAGE. (Appartient à M. P. Petit.)

tantes, le *Retour à la ferme*, le *Départ pour le marché*, les *Vaches allant au champ*, l'*Étude de chien*, qui est un excellent tableau, et surtout la *Vue prise des hauteurs de Suresnes*, une grande toile un peu décorative, mais pleine de lumière, de largeur et de parti pris. Ce qui manquerait à ces animaux et à ces paysages, si on voulait les comparer aux modèles éternels du genre, ce serait la simplicité sereine du faire, l'intimité du sentiment, les transparences de l'air limpide. L'effort, dans ces grandes machines, n'est pas toujours assez caché; Troyon peignait vite, mais, par un singulier mélange, il associait l'improvisation qui court rapide sur la toile et la peine, mal dissimulée, qui surcharge la couleur et alourdit les formes. Ses vaches et ses bœufs, exacts dans leur silhouette générale, pèchent par le détail; la race leur manque; ici le dessin est pauvre, là il est gonflé et un peu commun. Mais Troyon a ce mérite de n'avoir pas été, dans la peinture des animaux, un « abstracteur de quintessences. » S'il avait été chargé d'atteler au char d'Hippolyte les chevaux dont Théramène nous a laissé la description, il ne se serait nullement inquiété de les « conformer à la triste pensée » du prince que Racine qualifie si bien de « déplorable. » Il n'était pas de ceux qui appellent un taureau « l'amant de la belle Europe. » Ses bœufs n'ont aucune prétention philosophique; ses moutons, ses vaches, n'ont pas lu les fables de La Fontaine: Troyon ne fait pas parler les bêtes; il se contente de les mener paître, et lorsqu'il a trouvé pour ses troupeaux un herbager gras et abondant, son rêve est satisfait.

Après le Salon de 1859, Troyon cessa d'exposer: il travaillait toujours; mais ses tableaux, de plus en plus recherchés, quittaient son atelier pour aller prendre place dans quelque collection étrangère. Son imagination demeurait entière, sa main gardait sa vigueur, le succès l'avait instruit, et lorsqu'il lui arrivait de revoir un de ses anciens tableaux, il en comprenait les fautes, il se reprochait d'avoir sacrifié jadis aux brutalités du noir. Volontiers il aurait retouché quelques-unes de ses œuvres pour leur donner plus de liberté et plus de lumière. Mais cette joie lui fut refusée. Dans le courant de l'été dernier, nous apprîmes un jour que Troyon était malade et que le pinceau tremblait dans sa main fiévreuse; Paris sut, quelque temps après, que ce cœur sincère, ce loyal esprit, avaient sombré dans l'abîme inconnu. Troyon survécut, si c'est là vivre, au naufrage de son intelligence; mais il était perdu pour ses amis et pour l'art, et, le 20 mars dernier, il a achevé de mourir.

Troyon disparaît ainsi en pleine victoire. Ayant, au début de sa carrière, perdu bien des années précieuses et n'étant arrivé que tardivement au succès, il n'a pas eu de décadence, et sa meilleure manière,



LA PRAIRIE. (Collection de M. Cottier.)

celle dont on se souviendra, est incontestablement la dernière. Malgré les lenteurs qu'a subies l'éclosion de son talent, son histoire est celle de tous les maîtres. Troyon n'a été vraiment fort que le jour où, la période d'initiation étant terminée, il a su la nature par cœur, et où il a cherché ses modèles en lui-même. L'inspiration chez l'artiste n'est le plus souvent que le souvenir des études antérieures : Troyon avait mis un temps infini à faire sa provision, mais une fois en possession de ces richesses accumulées, il a pu produire abondamment, et il eût été inépuisable. Les projets de tableaux foisonnent dans son atelier désormais silencieux. Nul ne les terminera, car Troyon n'a pas laissé d'élèves, et il a emporté son secret.

Son œuvre, considérable et d'ailleurs un peu inégale, est dispersée en Angleterre, en Hollande, en France dans les collections privilégiées. Le Luxembourg ne possède qu'un tableau, celui que nous avons décrit, mais Lille a la *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, Bordeaux a les *Bœufs au labour*, que la ville a payés 4,000 fr. à la suite de l'exposition organisée en 1860 par la Société des amis des arts. Les cabinets de Paris ont aussi leurs richesses : le *Troupeau en marche*, que possède madame Paturle, est daté de 1850, et remonte à cette phase troublée où Troyon, mal converti, peignait encore avec quelque lourdeur. La *Prairie*, que nous avons fait graver, appartient à M. Cottier; c'est là un superbe Troyon, largement conçu, vigoureusement exécuté, et tout plein de cette vitalité luxuriante que le maître donnait à ses animaux comme à ses brins d'herbe. Un ami du regrettable artiste, M. Dieterle, qui a bien voulu ouvrir à l'auteur de cette notice le trésor de ses souvenirs personnels, possède aussi de Troyon de précieuses études, et des *Vaches*, au pastel, la dernière page que le peintre, déjà envahi par le mal, ait signée de sa main débile.

Mais il ne saurait être question aujourd'hui de dresser un catalogue de l'œuvre de Troyon. Au moment où sa mort est venue frapper l'école française d'un nouveau deuil, nous avons voulu seulement résumer en quelques lignes sa biographie si douloureusement interrompue, et dire combien dura chez lui la période d'initiation, quel fut son combat et quelle fut sa victoire. Troyon, on peut le croire à l'embarras de ses débuts, n'apportait avec lui ni les dons heureux, ni la flamme sacrée. Il s'est affranchi par l'étude, il a grandi par le travail. Son initiative n'a pas été pour beaucoup dans le triomphe de l'école nouvelle; il n'était point de la race des inventeurs; mais dès qu'il se mêla au mouvement, il en comprit la haute signification, et, s'animant à la chaleur de l'enthousiasme ambiant, il a marché, il a couru vers l'art robuste et libre. Tel

soldat, en certaines heures, fait autant de besogne qu'un capitaine. Troyon n'a jamais commandé en chef : il ne peut figurer parmi les maréchaux de la peinture ; et, cependant, supposez-le absent de l'école contemporaine, il se fait tout à coup un grand vide dans les rangs. Honorons donc d'un long souvenir le vaillant artiste qui, évoquant pour nous les spectacles trop oubliés de la campagne, a réussi parfois à pacifier nos bruyantes agitations par le calme tableau de la vie rustique, et nous a fait respirer au milieu de la ville la saine odeur de l'étable et l'enivrant parfum des herbes fauchées.

PAUL MANTZ.



LE

MUSÉE DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

ET SES NOUVEAUX CATALOGUES

(POST-SCRIPTUM)



Grand roi cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire.

GRAND musée, cesse d'acquérir, cesse d'accaparer, ou l'on ne pourra plus suivre et constater les interminables accroissements que tu prends en tous genres. Il y quelques mois à peine que j'essayais, sur la lecture de nouveaux catalogues relatifs à la peinture et à la sculpture, de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*¹ en quelle énorme proportion l'Ermitage s'était successivement enrichi de tableaux et de statues; et voilà déjà que d'autres catalogues me parviennent, qui révèlent que ses autres collections prennent des proportions non moins inattendues et non moins prodigieuses. Ils permettent, ils exigent en quelque sorte que j'ajoute un *post-scriptum* aux articles précédents. /

1. Voir les livraisons des 4^{er} octobre et 4^{er} novembre derniers.

Le catalogue des vases peints, qu'on appelle abusivement étrusques et qui ne doivent plus porter ce nom désormais, nous apprend qu'en persistant à suivre le procédé si heureusement employé pour la peinture et la statuaire, le musée de l'Ermitage a joint aux vases rassemblés un à un, depuis le temps de la grande Catherine, des collections entières, qui sont venues ajouter également, non plus des ruisseaux, mais des fleuves, à cet océan d'œuvres d'art. Après avoir acquis la collection Laval, on a fait l'achat en bloc de la collection Pizzati, bien autrement riche et importante; puis, naguère, celui de la plus grande et surtout de la plus belle partie de la collection Campana. Aujourd'hui la liste des vases peints que ces acquisitions ont donnés à l'Ermitage, s'élève au chiffre total de 1,786.

Il y en a là de toute provenance, de toute époque, de tout genre, de toute forme. Personne n'ignore à présent que ces vases peints, œuvres de la Grèce et de ses colonies, ont pénétré partout où a pénétré la civilisation grecque, et qu'on les trouve dans tous les pays soumis jadis à l'influence de cette civilisation. C'est peut-être la Grèce elle-même qui en a le moins fourni, sans doute à cause de l'insuffisance des fouilles pratiquées jusqu'à cette heure parmi les ruines de ses anciennes cités. Mais on en a découvert, et l'on en découvre encore dans l'Asie-Mineure, notamment à Smyrne et à Eksénidé (ancienne Xanthe); dans l'Afrique, à Tripoli (OEa) et Bengazi (Bérénice); dans l'île de Malte (Melita); dans la Sicile, à Centorbi (Centuripa), Lentini (Leontinoï, puis Leontium), Palazzuolo (Acrae), Girgenti (Agragas, puis Agrigentum), et surtout dans les contrées de l'Italie qui adoptèrent plus tôt et cultivèrent plus longtemps les arts grecs, c'est-à-dire l'Étrurie et la Grande-Grèce. Au nord, les Étrusques eurent des fabriques de vases peints à Agylla (Cœre, puis Cervetri), à Clusium (Chiusi), à Veies (Isola-Farnese), à Tarquinies (Turchina), à Perugia (Pérouse), à Volaterræ (Volterre), jusqu'à Mantoue, jusqu'à leur colonie d'Adria, qui donna son nom à l'Adriatique. Au midi, l'Apulie (Pouille) eut les fabriques de Rubia (Ruvo), de Gnatia (Fasano), de Lupatia (Altamura), de Cœlia (Ceglie), de Barium (Bari); la Lucanie (Calabre et Basilicate), celles d'Anxia (Anzi), de Grumentum (Armento), de Pæstum, d'Eburium (Eboli), de Potentia (Potenza), d'Acherontia (Acerenza); enfin la Campanie (Terre de Labour), celles de Nola, de Plistia (Santa-Agata de' Goti), de Cumes et de Capoue. Mais à ces provenances diverses, où puisent toutes les collections comme dans un fonds commun, la Russie en joint une qui lui est toute spéciale, qui lui appartient en propre, et dont les produits, tous destinés au musée des tzars, n'ont à redouter aucune comparaison. Je veux parler de la Crimée. C'est dans

les nécropoles de l'ancienne Chersonèse Taurique, explorées avec le soin le plus curieux et le plus diligent, que l'on a découvert presque toutes les pièces principales du cabinet des vases peints. Cela n'est point étonnant, et l'explication du miracle est fort simple. Ces vases retrouvés en Tauride n'étaient pas œuvres des colonies grecques, mais de la métropole elle-même. Ils venaient directement de la Grèce des Grecs; ils sortaient des mains de ses artistes natifs, ils étaient les purs produits de son art. Et si beaux que soient les vases de Cervetri ou de Nola, l'on conviendra facilement qu'Athènes ou Corinthe devaient en fabriquer de plus beaux encore. Les Russes, en creusant les vieilles sépultures de la Crimée, font l'équivalent des fouilles que l'on pratiquerait dans le Péloponèse ou l'Attique. Ils sont splendidement récompensés de ces travaux qui commencent à peine, car déjà, si l'on ajoute aux acquisitions faites en Italie les découvertes faites en Crimée, le chiffre total des vases peints dépasse 1,950.

A cette universalité de provenance, j'ai dit que le musée de l'Ermitage joint l'universalité des époques, des genres et des formes. Veut-on diviser ses vases peints d'après leur antiquité et leur assigner des dates? On a reconnu, ou du moins on a cru reconnaître à certains caractères d'archaïsme, de *floraison*, de décadence, qu'il y en avait de tous les âges entre les deux époques extrêmes de leur fabrication, c'est-à-dire depuis le VI^e siècle (peut-être le VII^e) avant Jésus-Christ, où commencent à Corinthe les premiers essais de cette haute industrie, jusqu'au premier siècle avant notre ère, où elle cesse entièrement de produire, où elle disparaît complètement, d'abord à Athènes, qui avait succédé à Corinthe en la surpassant, puis dans la Grande-Grèce et les autres colonies.

Veut-on diviser les vases de l'Ermitage par les genres pour en former des classes? Ils s'y trouveront tous également. Plusieurs, et ce sont les plus anciens, se font facilement reconnaître à la couleur jaunâtre de l'argile qui les compose. Leurs ornements, s'ils ne sont en léger relief et semblables au fond, se distinguent par un ton plus brun ou par une couleur noire partiellement nuancée de blanc ou de violet, mais jamais lustrée. Ces ornements ne sont encore que des figures d'animaux, lions, panthères, béliers, taureaux, cerfs, porcs, cygnes, coqs, sphinx, griffons, qui forment des zones autour du vase, mais que jamais ne lie entre elles une action commune. Ils rappellent par tous leurs caractères les vases de Ninive et de Babylone, ce qui semble prouver une fois de plus que l'art asiatique, l'art assyrien, eut, à l'origine, plus d'influence sur l'art grec que celui de l'Égypte. D'autres vases, toujours en argile jaunâtre,

indiquent une époque postérieure et un art plus avancé, parce qu'aux figures d'animaux se joignent des figures humaines, et que celles-ci, paraissant coopérer à une action commune, forment des scènes déterminées qui peuvent recevoir un nom : ce sont des chasses, des combats, des aventures mythologiques. Le dessin y est encore très-imparfait, et les raccourcis surtout restent fort défectueux. Comme les inscriptions offrent à peu près toujours le dialecte dorique ou attique, on peut supposer que la fabrication de ces vases remonte au commencement du v^e siècle, et qu'elle avait son siège principal à Corinthe et Athènes.

La troisième classe est celle des vases à figures noires sur fond rouge. Les formes sont plus variées et plus élégantes. Au lieu de bandes ou zones, les représentations forment des groupes répartis sur des plans séparés. Sans être excellent, le dessin est moins incorrect ; on y sent la recherche de l'exactitude, de la précision, de la finesse, et le vernis des couleurs offre un lustre brillant. Dans cette classe, on trouve souvent des assemblées de dieux, des scènes prises aux mythes héroïques de Bacchus, d'Hercule ou de Thésée, des cérémonies religieuses, des luttes d'athlètes, des combats de guerriers, des réunions de femmes à la fontaine, des noces, des chasses, des concerts. On peut placer l'époque de la fabrication de ces vases vers le milieu du v^e siècle. C'est à la fin de ce siècle et dans tout le cours du iv^e qu'apparaît et se développe la quatrième classe de vases, qui se reconnaît, tout au rebours de la précédente, aux figures rouges sur fond noir. Celle-ci atteint à l'apogée de la beauté par le dessin et la couleur, et l'on peut dire aussi par la composition des groupes et l'expression des figures. C'est la perfection de l'art grec dans la céramique. Les vases offrent alors une immense variété de sujets empruntés aux légendes héroïques ainsi qu'aux mythes religieux, aux scènes de la tragédie et de la comédie ainsi qu'aux récits des poèmes épiques. Comme tout l'art des Grecs, on y trouve toutes leurs traditions. C'est un peu plus tard, au iii^e siècle, que se révèlent dans toute leur activité et tout leur éclat les fabriques de l'Étrurie et de la Grande-Grèce ; puis, c'est dès le ii^e siècle, alors qu'elles n'existent plus qu'en Apulie et en Lucanie, que la pauvreté des idées, l'insuffisance du dessin, enfin la négligence grossière de l'exécution dans toutes ses parties, annoncent l'irréremédiable décadence qui annonce elle-même la totale extinction de cette belle industrie, laquelle, avec le prétexte et les noms de simples ustensiles de ménage, avait fourni tout le monde méditerranéen d'objets d'art et d'ornements recherchés.

Veut-on enfin diviser les vases de l'Ermitage par les formes ? On les trouvera toutes également, comme les époques et les genres. Voici d'abord

les vases de grande dimension, qui, sous les noms de *pithos* pour les denrées sèches, de *stamnos* ou *d'amphores* pour l'huile ou le vin, et d'*hydries* pour l'eau, étaient destinés à conserver les diverses provisions. Voici ensuite les *cratères*, qui servaient à préparer et à contenir le mélange de vin et d'eau qui se buvait aux repas. Voici encore les *prochoos* ou *anochoé*, où l'on puisait l'eau, le vin, les liqueurs de toutes sortes avec de longues cuillères creuses. Voici les vases de table, le *cylix*, coupe à deux anses, posée sur un pied, le *cantharos*, autre coupe à deux anses, mais plus semblable à un bocal qu'à un verre, le *kéras* ou corne à boire, qui s'appelait *rhyton* lorsqu'elle était percée à la pointe pour faire couler dans la bouche un mince filet de boisson. Voici enfin les vases de toilette, chers aux dames, tels que le *lécythos* et l'*alabastron*, où se conservaient les huiles parfumées et les autres cosmétiques odoriférants ; tels que la *lékané*, sorte d'aiguïère où se mêlaient ces parfums avec de l'eau pour les ablutions et les bains partiels.

Parmi cette multitude de vases, qui sont de provenance italique, on cite, pour l'extrême rareté de l'espèce, un grand *thymiatriôn*, dont la chaudière est ornée de quatre têtes de lion, et une vaste amphore des temps primitifs, au pourtour de laquelle des animaux sauvages sont rangés en quatre zones superposées. On cite également, pour l'extrême beauté des formes et des peintures, un grand cratère, de style très-sévère et très-noble, sur lequel on voit un héros qui, prêt à marcher au combat, reçoit les adieux de son vieux père ; et plusieurs grandes amphores apuliennes, à volutes, qui ont pour sujets principaux de leurs ornements, l'une, la vue des Enfers, où Hadès apparaît entre Hermès et Perséphoné ; une autre, la plus touchante scène de l'*Iliade*, le vieux Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de son fils ; une autre, le combat des Géants, où, sous l'encadrement de la voûte céleste, Zeus, armé de la foudre, conduit par Niké et suivi d'Athéné et d'Artémis, attaque les Géants à demi sortis du sein de la terre ; une autre, Triptolème envoyé des bords du Nil par Déméter, pour qu'il enseigne l'agriculture au genre humain. Cette dernière amphore passait pour la pièce capitale de la collection Pizzati. On cite enfin le célèbre vase de Cumes, splendide joyau de la collection Campana. Trouvé, en 1853, dans un tombeau de la ville de Cumes, il a la forme d'une hydrie, et mesure 0^m, 655 de hauteur. Autour de la panse se déroule une frise à figures d'animaux, sculptées et dorées, et sur le plan qui sert de base au col de l'hydrie, est le tableau principal, exécuté tout à la fois en relief et en couleurs. Au centre, Déméter se tient assise, ayant auprès d'elle Dyonisos, appuyé contre une stèle que supporte un trépied. Perséphoné, revenant des Enfers, s'approche de sa

mère, un flambeau à la main. Entre les deux déesses est figuré un petit autel où brille la flamme, et derrière Perséphoné marche Eubulée, portant d'une main des faisceaux de bois et de l'autre un jeune porc destiné au sacrifice. Après lui viennent Athéné, Artémis et Aphrodite, que l'on reconnaît, l'une à son armure, l'autre au chiton dorien retroussé, la troisième à son sceptre et à son voile; et le frère d'Eubulée, Triptolème, s'envole dans le char ailé, attelé de serpents, dont lui fit présent Déméter. Ce qui donne à ce vase une valeur inestimable, ce sont les figures en relief, dorées et coloriées, dont il est orné. Rien ne les supasse par l'élévation du style et la perfection du travail. Tant que le vase de Cumes fut dans le musée Campana, les savants le tinrent pour une œuvre athénienne du iv^e siècle avant Jésus-Christ, et les connaisseurs pour le plus parfait échantillon et le plus précieux monument de la céramique grecque arrivé jusqu'à nous.

Les vases provenant des nécropoles du Bosphore Cimmérien ne le cèdent ni en valeur ni en mérite à ceux qu'ont livrés les tombeaux de la Grande-Grèce. Si l'on met à part l'hydrie de Cumes, leur beauté est peut-être plus manifeste, et surtout plus générale, puisqu'ils sont tous sans exception les produits directs de l'art hellénique à sa meilleure époque. Les ayant vus et comparés, je n'oserais pas décider entre eux et leur attribuer des rangs; à plus forte raison, n'ayant que leur description sous les yeux. Je dois donc laisser aux rédacteurs des catalogues la responsabilité de leurs préférences. Ce sont eux-mêmes qui vont, sous ma plume, indiquer les plus célèbres pièces de cette collection commencée, pièces venues de la Grèce à nous par le détour de l'ancienne Scythie, et que nul ne connaît encore au midi de la Néva. Comme ce sont des œuvres grecques, je conserverai les noms grecs des divinités qui s'y trouvent retracées avec leurs attributs. C'est, il me semble, une règle bonne à suivre et à recommander, car elle peut prévenir certaines confusions de pays, d'époques et de styles.

Parmi les vases de toilette, il s'en trouve un de grandeur inusitée, et de forme assez singulière pour qu'on ne puisse lui donner un nom que d'autres ont porté. La belle peinture qui lui sert d'ornement nous montre une jeune Grecque occupée de sa parure. Tandis que ses suivantes la sortent du bain, au milieu d'un essaim d'Éros curieux, des Nikés ailées, symbolisant la puissance victorieuse de la beauté, lui présentent des étoffes et des alabastrons pour qu'elle s'essuie et se parfume. — Un *lécythos*, à figures en relief dorées et coloriées, porte la signature de son auteur, Xénophante, Athénien. Il appartient au iv^e siècle avant J.-C. On croit que la scène mythologique figurée sur ce vase est prise à l'*Ari-*

maspée, poëme perdu d'Aristée de Proconèse. Dans un site sauvage, que la présence d'un palmier, d'un laurier et de deux trépieds fumants fait reconnaître pour un bois consacré à Apollon, des Arimaspes ou Persans chassent le griffon, le cerf et le sanglier. — Une *lékané*, sur le couvercle de laquelle se déroule une grande composition peinte et dorée, où l'on voit des jeunes filles occupées de leurs travaux, de leurs jeux, de leur toilette, en présence de plusieurs Éros, et qui est athénienne du même siècle, paraît avoir une perfection peu commune. Du moins le catalogue affirme « qu'elle est, dans son espèce, le plus beau des vases peints découverts jusqu'ici. » Et parmi les vases à provisions, il ne se trouve pas moins de merveilles que parmi les vases de toilette. Au milieu de très-belles hydries et amphores, qu'il serait trop long de décrire, mais qui sont du même temps et de la même ville, reine de la Grèce en tous les arts, on est surtout frappé par l'aspect de la vaste amphore qui fut trouvée, en 1858, dans le tumulus appelé Pavlovskoï-Kourgân. Deux grands tableaux ornent les deux faces de sa panse. Ce sont, l'un et l'autre, des assemblées de dieux et de déesses, qui se rapportent, croit-on, aux doctrines d'Éleusis, et doivent, en ce cas, figurer le réveil de la nature au printemps. Le retour de Perséphoné, remontant des Enfers à l'Olympe, et tenant dans ses bras le petit Iacchos, serait le retour de la sève fécondante après l'engourdissement de l'hiver, et l'envoi de Triptolème, par Déméter, à toutes les contrées que l'homme habite, serait l'ensemencement des terres cultivées. « Ce vase, dit le catalogue, peut être considéré à bon droit, non-seulement comme le plus beau de tous ceux qui ont été trouvés jusqu'ici dans la Russie méridionale, mais encore, si l'on excepte la célèbre hydrie de Cumes, comme le plus précieux d'entre tous les vases peints connus. » Quelques réserves que l'on puisse faire sur ces éloges, dont je me borne à transcrire la formule sans m'en faire le garant, il est évident que les deux mille vases peints du musée de l'Ermitage forment une des plus intéressantes et, à tous les titres, des plus précieuses collections qui se puissent trouver au monde pour les recherches des savants, les études des artistes, et la joie des amateurs. Naples seule en possède un plus grand nombre, et peut citer avec le même orgueil son vase de Locres, son vase de Pœstum, son vase de Carthage, et, parmi ceux de Nola, la *Cassandra*, l'*Incendie de Troie*, et l'*Orgie de Bacchantes*.

J'ai raconté précédemment ¹ la découverte d'un vase d'argent ciselé, de travail grec, faite l'an passé dans le tombeau d'une ancienne reine de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 4^{er} novembre dernier, note de la page 399.

Scythie, sur les bords du Dniéper. C'était ajouter un joyau de prix inestimable à un trésor déjà si riche qu'il n'a plus de rivaux en Europe. Effectivement, pour les bijoux antiques, le musée de l'Ermitage a pris le premier rang parmi tous les musées. C'est une partie de ce qu'on nomme les antiquités du Bosphore Cimmérien. De ces antiquités, les unes, en grand nombre, sont sorties récemment de cette nécropole, tout à l'heure citée, appelée Pavlovski-Kourgàn. D'autres, un peu précédemment (en 1831) de l'autre tumulus appelé Koul-Oba; et le reste, des fouilles que l'on continue à pratiquer, soit sur l'emplacement de l'antique Panticapée, aujourd'hui Kertch, qui fut la plus florissante des colonies grecques dans le Pont-Euxin avant d'être la capitale du royaume de Mithridate, soit sur l'emplacement de Théodosié, aujourd'hui Kassa, de Tanaïs, aujourd'hui Nedvigovka, et de Phanagorie, où se trouve actuellement la station de poste appelée Sennaïa.

Les antiquités cimmériennes sont de deux sortes, et peuvent se diviser en deux parties. La première comprend ce qu'on nomme partout des antiquités, à savoir : inscriptions, sarcophages, pierres tumulaires, tables votives, autels, piédestaux, armes, armures, terres cuites, objets en verre (*vetri antichi*), statuettes et statues. De cette dernière espèce, ailleurs la plus importante, on n'a guère à citer que les deux statues en marbre blanc qui portent les n^{os} 22^a et 22^b. Ce sont les figures iconiques d'un magistrat et de sa femme, très-bon travail, qui semble appartenir au 1^{er} siècle de l'ère chrétienne. On peut citer encore, parmi les terres cuites, une série de figurines dont l'ensemble compose, comme le fameux fronton de Florence, toute la fable de Niobé, et celles de deux Scythes, qui se tiennent embrassés, portant chacun d'une main le même rhyton. C'est sans doute la célébration d'une alliance, car Hérodote nous apprend que, dans ces cérémonies, les Scythes avaient coutume de boire dans la même coupe du vin auquel ils avaient mêlé quelques gouttes de leur sang. On peut citer enfin, parmi les curiosités, divers fragments d'un instrument de musique en ivoire, sur lequel les dessins sont gravés au poinçon (*cestro in ebore*, Pline). Dans ces restes précieux, où se révèlent toutes les grandes qualités du grand art grec, on croit reconnaître le jugement de Pâris et l'enlèvement des filles de Leucippe par les Dioscures.

La seconde partie des antiquités cimmériennes est bien autrement riche et importante. C'est celle des bijoux. Ces tombeaux lointains de princes barbares, où l'on enfermait avec le mort les objets qu'il avait aimés pendant sa vie, ont conservé jusqu'à nous tous les spécimens de l'orfèvrerie et de la joaillerie des Grecs. On trouve là, non plus en argile

ou en verre, mais en métaux plus ou moins précieux, toujours artistement travaillés, des vases, des lampes, des miroirs, des strigilles, des cylix, des rhytons. On y trouve aussi, bien entendu, tous les objets de parure et d'ornement auxquels nous donnons plus spécialement le nom de bijoux : bagues (j'en ai compté, sur le catalogue, jusqu'à quarante-cinq en or, outre les bagues en bronze et en fer), bracelets, pendants d'oreilles, plaques, agrafes ou fibules, montures de cannes ou de thyrses, médaillons, colliers, diadèmes ou bandeaux, couronnes funéraires, pierres gravées et montées sur métal. Aux colliers, très-riches d'habitude, et souvent ornés de pierres précieuses ou de pierres gravées, sont généralement suspendues des amulettes contre les maléfices. On reconnaît celles-ci à leurs formes cornues, têtes de taureaux, têtes de cerfs, ou même têtes d'hommes avec barbe et cornes. C'est exactement de la même façon qu'aujourd'hui encore les Italiens se défendent contre le mauvais œil, contre la *jettatura*. Ne devraient-ils pas rougir en apprenant que, dans leur ridicule superstition, ils imitent des barbares païens, les Scythes d'il y a deux mille ans ? Parmi les couronnes funéraires, que forment des branches de laurier en or massif, il s'en trouve quelques-unes d'un poids considérable. Telle est, entre autres, celle qui fut retirée d'un tombeau avec le casque et les cnémides d'un guerrier. Ouvrage remarquable du IV^e siècle avant J.-C., elle ne pèse pas moins de 80 zolotniks (environ 660 grammes). Mais si l'on cherche l'excellence du travail avant le prix de la matière, il faudra surtout admirer des pendants d'oreilles d'une incomparable finesse, où l'on voit figurée une Niké dans un quadrigé entre deux Nikés à pied, et, pour chaton d'un anneau d'or, une calcédoine dont l'intaille représente un héron volant. Ce chef-d'œuvre de gravure sur pierre est signé de l'artiste Dexaménos, de Chios. Enfin pour la valeur archéologique, rien ne surpasse un masque d'or, trouvé dans un tombeau du II^e ou III^e siècle après J.-C., mais que son style, très-antérieur à celui de l'art grec, fait reconnaître pour une espèce de très-ancienne relique de famille, mêlée à des objets d'une autre facture et d'un autre âge.

Dans le même tombeau se trouvait un plat en argent ciselé, portant au revers le nom de Rhescuporis. Il y eut cinq à six rois de ce nom parmi les héritiers de Mithridate VII, le courageux et persévérant ennemi des Romains. Et ce n'est pas le seul prince de la Chersonèse dont les bijoux de Kertch aient conservé le souvenir. On trouve encore, désignés dans les inscriptions que portent ces bijoux, les rois Périssadès I et II, Spartocus I et II, enfin Tiberius Julius Sauromatès, Tiberius Julius Rhæmétalcès et Tiberius Julius Rhescuporis. Ces trois derniers étaient évi-

demment tributaires de Rome, et successeurs de ce Pharnace que César réduisit à merci en trois jours de campagne, victoire facile qui lui donna l'occasion d'écrire au sénat son arrogant billet : *Veni, vidi, vici*. Ces tombeaux du Bosphore Cimmérien vont être pour le musée de l'Ermitage ce qu'est Pompeï pour le musée de Naples, une mine inépuisable d'objets d'art et de science. En effet, parmi les nombreux tumulus que les Russes appellent *kourgân*, quelques-uns seulement sont fouillés. Une foule d'autres attendent qu'on les éventre (c'est le mot consacré) pour livrer les trésors qu'ils recèlent, qu'ils réservent depuis vingt siècles à notre curiosité.

Et sur toutes ces richesses présentes ou futures, le musée de l'Ermitage ne s'endort point. Il continue avec la même vigilance et le même succès à s'en procurer d'autres. Sans souci de la dépense, il les rassemble de tous les points de l'horizon, il les accumule incessamment dans ses galeries encombrées. En ce moment, l'un de ses directeurs, M. Stepan Guédéonoff, l'habile négociateur pour les acquisitions de choix faites au musée Campana, emporte à Saint-Petersbourg de nouvelles et non moins précieuses conquêtes. D'une part, c'est le petit Apollon archaïque, en bronze, de la collection Pourtalès, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné le dessin et la description dans sa livraison du 1^{er} décembre (page 492); d'autre part, ce sont quatre tableaux provenant de la galerie des ducs Litta, de Milan. Deux entre autres sont célèbres, et le nom seul de leurs auteurs les désigne assez à l'attention et à l'admiration publiques : Corrège et Léonard de Vinci. Le tableau qu'une ancienne tradition de famille attribue à Corrège réunit, en deux sujets voisins, la double histoire d'Apollon avec Midas et avec Marsyas. Il est peint sur un panneau qu'à sa forme allongée et échancrée on reconnaît pour le couvercle d'un clavecin. La mode voulait alors qu'on ornât de peintures les meubles précieux, et, si renommés qu'ils fussent, les artistes se prêtaient à cet usage. Aujourd'hui, le grand-duc héritier de Russie, qui doit, dit-on, épouser bientôt une princesse danoise, pourra faire à sa fiancée le plus royal des cadeaux : un piano d'Érard recouvert d'une peinture de Corrège. L'autre tableau, celui de Léonard, est d'une authenticité historique manifeste, partant d'une importance bien supérieure et tout à fait capitale. Celui-là, dès longtemps, a pris rang parmi les chefs-d'œuvre de l'art. C'est la *Madone allaitant*, vraie sœur de notre Joconde, celle à qui le docteur Waagen donne le n^o 1 parmi les dix tableaux de Léonard qu'il analyse dans son livre sur le maître florentin, celle à qui M. Rio, décrivant les merveilles de l'*Art chrétien*, prodigue tous les éloges que peuvent inspirer l'enthousiasme et la foi.

Nous ne pouvons, quand de telles œuvres quittent les palais dont elles firent si longtemps l'ornement et la gloire, retenir un serrement de cœur en annonçant leur destination nouvelle. Nous aurions voulu, on le comprend sans peine, qu'au lieu d'aller à Saint-Petersbourg, elles vinsent à Paris. « Mais, dira-t-on, elles n'étaient point à nous ; elles ne sont point à nous ; qu'importe qu'elles aient changé de place ? » Pardon, il importe beaucoup, et je vais ajouter pourquoi. A Milan, ces tableaux de Léonard et de Corrège étaient sur le passage de tous les amis de l'art qu'attirent en Italie Rome, Florence et Venise. Maintenant, qui fera trois mille kilomètres en droite ligne du pôle pour leur rendre visite ? Et puis, aller de Milan à Saint-Petersbourg par Genève et Francfort, le long des frontières de la France, n'est-ce pas proprement nous passer devant le nez ?

LOUIS VIARDOT.



DES ŒUVRES
ET DE LA MANIÈRE
DE M. AMAURY-DUVAL



IL y a trente ans environ, à l'époque où les élèves de M. Ingres commençaient à prendre rang parmi les artistes connus du public et à propager les nobles principes qu'ils avaient puisés auprès du maître, un des mieux informés d'entre eux et aussi l'un des mieux accueillis, M. Amaury-Duval, annonçait déjà cette élégance dans le style, cette fine sobriété

dans la manière, qui devaient plus tard caractériser son talent et achever d'en préciser la physionomie. Lorsque le jeune peintre exposait au Salon de 1833 ses premiers *Portraits*, et au Salon suivant cette figure d'*Un berger grec* où se résumaient à la fois les enseignements reçus à l'atelier et les souvenirs d'un récent voyage en Morée, il n'était encore, il est vrai, qu'un disciple intelligent et convaincu, le pieux sectateur d'une doctrine dont il semblait surtout avoir à cœur de reproduire sans modification sensible les termes et l'esprit. Sous cette abnégation toutefois, sous ce zèle d'un initié tout entier au désir de convertir les gens et de leur transmettre la foi qu'il a rapportée du sanctuaire, quelque chose de très-personnel se faisait jour ; l'originalité involontaire du sentiment se trahissait là même où les procédés étaient le plus conformes à la méthode prescrite et aux exemples qu'il s'agissait de consacrer. C'est, au reste, ce qu'on pourrait dire avec une égale justesse d'autres débuts appartenant à la même époque, d'autres talents issus de la même école et décelant chacun, aussi bien que la communauté des origines, l'indépendance des inclinations, la diversité des visées.

Singulier reproche, en effet, que cette accusation de despotisme qu'on a essayé quelquefois de porter contre le maître en s'autorisant de la servilité prétendue des disciples ! Singulière erreur, commise encore aujourd'hui par plus d'un juge à courte vue, que ce parti pris de ne reconnaître aux élèves de M. Ingres qu'un mérite de copistes, qu'une habileté plus ou moins grande à contrefaire les inspirations ou la manière du peintre d'*Homère* et de *Stratonice* !

Qui ne le sait d'ailleurs, qui le nie ? Tous ont beaucoup dû à leur maître, beaucoup appris auprès de lui ; tous, heureusement, se ressentent et se souviennent de la forte discipline à laquelle ils ont été soumis ; mais les plus éminents d'entre eux n'ont répudié pour cela ni le respect de leurs propres instincts, ni la volonté d'en combiner l'expression avec la fidélité aux traditions qui avaient nourri leur jeunesse. Sans parler d'Hippolyte Flandrin, le plus chrétien des peintres français modernes formé par le plus fervent des continuateurs de l'art grec, M. Lehmann n'a-t-il fait acte que d'imitateur dans l'ordonnance et dans l'exécution de ses peintures à l'institution des Jeunes-Aveugles, à l'Hôtel de ville, au palais du Sénat ? Là, comme dans les portraits signés du même nom, n'y a-t-il pas à côté de certaines habitudes, à côté de certaines croyances acquises une fois pour toutes, les preuves d'une imagination et d'un goût très-indépendants des leçons du maître ? Lorsque, au sortir de l'atelier de M. Ingres, Ziegler peignait son *Giotto*, ou lorsqu'il exposait, quelques années plus tard, son *Saint Georges* et son *Saint Luc*, il ne renonçait pas, que je sache, à l'ambition de se donner carrière et de révéler l'ampleur de ses intentions, au risque même d'en accuser le caractère trop souvent emphatique et théâtral. La pensée si hautement philosophique de M. Paul Chenavard a-t-elle été gênée dans son essor par les entraves de l'éducation, par les coutumes imposées d'abord à la main ? MM. Comairas, Alexandre Lafond, d'autres encore dont le talent consiste surtout dans l'énergie du faire, peuvent-ils être confondus avec MM. Cornu, Balze, Dumas, c'est-à-dire avec des artistes plus érudits à tous égards et dont le mérite résulte de la réflexion et des calculs, plutôt que des suggestions spontanées de la verve ? Enfin, l'un des mieux partagés à l'origine, sinon le plus richement doué des élèves de M. Ingres, Théodore Chassériau, en exécutant son tableau des *Troyennes*, ses belles *Études* peintes ou dessinées et ses peintures murales dans l'église de Saint-Merry, Chassériau montrait assez que la pratique des enseignements du maître ne compromettait chez lui ni le développement des facultés natives, ni le progrès dans le sens de la vocation personnelle. Qu'il se soit ensuite étrangement mépris sur cette

vocation, qu'il ait tenté, au grand dommage de son talent, je ne sais quelle conciliation entre les doctrines inconciliables de M. Ingres et d'Eugène Delacroix, c'est ce que prouvent de reste l'*Escalier de la Cour des comptes* et l'*Hémicycle* de Saint-Philippe du Roule. Jusque dans ces témoignages d'égarement toutefois, jusque dans ces sophismes d'une intelligence qui travaille à se méconnaître et à se démentir elle-même, quelque chose apparaît d'assez naturellement senti, d'assez noble encore, pour autoriser les respects aussi légitimement que les regrets de la critique. Ce qui survit des qualités premières s'affirme avec assez de fierté et de vigueur pour dénoncer à ceux-là mêmes que décourageraient les violentes témérités de ce pinceau la secrète puissance de la main qui l'a tenu et l'élévation instinctive de la pensée dont il traduit à la fois les inspirations et les rêves.

Les œuvres successivement produites par M. Amaury-Duval n'ont rien, on le sait, de ces emportements et de ces audaces. S'il fallait au contraire y relever quelque excès, ce serait, pour ainsi dire, l'exagération de la réserve; ce serait — je ne parle ici que des compositions du peintre sur des sujets historiques ou religieux — une tendance trop habituelle à réduire, à supprimer presque, dans l'ordonnance d'une scène, la part de l'invention, pour n'y donner place qu'à des éléments consacrés, à des intentions choisies et reproduites avec goût plutôt que franchement imaginées, au souvenir enfin de certains exemples de l'art plutôt qu'à l'expression d'une émotion immédiate, d'une idée spontanément conçue. Aussi, quelque louables que soient, au point de vue de l'élégance et de la correction du style, les peintures dont M. Amaury-Duval a décoré la *Chapelle de Sainte-Philomène*, à Saint-Merry, la *Chapelle de la Vierge*, à Saint-Germain l'Auxerrois, et plus récemment l'église de Saint-Germain en Laye, avec quelque délicatesse que soit pratiqué le système archaïque adopté ici par l'artiste, il ne nous semble pas qu'il faille chercher dans de pareils travaux les titres principaux et les preuves les plus sûres de son talent. Je me souviens qu'il y a quelques années un écrivain des plus compétents en matière de beaux-arts caractérisait ce talent par une comparaison entre le charme un peu subtil de sa physionomie et l'éclat amoindri, le parfum sans montant d'une rose du Bengale. Faut-il ajouter qu'un peintre célèbre en définissait plus rudement la naïveté recherchée et voulue, lorsqu'il accusait celle-ci de ressembler à « l'ingénuité d'une veuve de quarante ans demandant si les enfants se font par l'oreille? » La science dépensée par M. Amaury-Duval pour simuler, dans ses peintures murales, l'absence d'expérience et de savoir, ses efforts d'adresse pour paraître maladroit ou timide, comme si l'art en était encore à ses

débuts et l'artiste lui-même au temps des *maîtres imagiers*, toute cette affectation de simplicité justifierait peut-être le second des deux jugements que nous venons de rapporter. En tout cas, le premier à cet avantage, de ne pas nous révéler seulement les côtés insuffisants ou défectueux de cette manière, et de rappeler, en même temps que les qualités dont elle est dépourvue, les mérites qui la recommandent et la grâce qui lui appartient.

La grâce, et quelquefois une grâce charmante, telle est, en effet, la marque distinctive du talent de M. Amaury-Duval, là où ce talent n'est ni déconcerté par les proportions trop vastes de la tâche, ni préoccupé outre mesure des exemples anciens. Il s'accommode difficilement, nous l'avons dit, des scènes compliquées, des sujets qui exigent dans l'expression morale une certaine abondance, une certaine force d'invention, et, dans la disposition pittoresque, quelque chose de plus que la symétrie architectonique. De là, sans doute, son empressement à se réfugier en pareil cas sous l'autorité des traditions, à abriter ses incertitudes secrètes sous les dehors du sacrifice volontaire et du parti pris. En revanche, lorsqu'il s'agit simplement d'agencer dans un cadre restreint les lignes d'une figure entourée de quelques accessoires, lorsqu'il s'agit soit d'interpréter la nature dans un portrait, soit de l'idéaliser dans la représentation de quelque type chastement nu, comme la *Vénus* exposée au Salon de 1863, ou comme la *Jeune Fille* dont la *Gazette des Beaux-Arts* publie aujourd'hui une reproduction gravée, M. Amaury-Duval prend conseil avant tout de lui-même et de son propre goût. Il écoute et met à profit ces avis de la voix intérieure qui le portent à revêtir d'élégance la vérité sans la déguiser pour cela, à en épurer les apparences, non plus en raison d'un système préconçu d'archaïsme, mais en vertu de ses aspirations personnelles et de son fin sentiment des choses. Ici, ni abandon de soi ni insuffisance, nulle prétention à immobiliser l'art dans l'imitation sans merci d'un passé dont cinq siècles nous séparent; nul excès de docilité non plus aux souvenirs de l'atelier de M. Ingres, j'entends en ce qui concernerait une pure contrefaçon matérielle. Dans ses *Portraits* et dans ceux de ses tableaux qui appartiennent à la classe des *Études*, M. Amaury-Duval ne réfuse ni l'époque où il vit, ni les justes exigences de l'art qu'elle comporte. Son style, à la fois très-sincère et très-raffiné, son pinceau véridique et ingénieux tout ensemble, traduisent la réalité contemporaine avec une délicatesse d'autant plus méritoire qu'elle correspond mieux aux caractères un peu complexes des modèles et à ce mélange de simplicité et de recherche qui, dans le monde du dix-neuvième siècle, constitue ce qu'on appelle « la distinction. »



UNE FILLE.

Par ses aptitudes naturelles, comme par les coutumes de son talent, M. Amaury-Duval réussit surtout à peindre les femmes, et, parmi les femmes, celles que parent les agréments de la physionomie ou les élégances de la jeunesse, plutôt que les traits de la beauté proprement dite. Ce n'est pas qu'il n'ait su rendre parfois avec une très-remarquable habileté les formes et l'expression viriles. Il suffirait de citer l'excellent portrait de *M. Amaury-Duval père*, exposé au Salon de 1838, ceux de *MM. Alexandre Duval* et *Barre*, exposés deux ans plus tard, pour rappeler ce que, dans cet ordre de travaux, il s'est montré capable de faire ; mais, en général, c'est devant d'autres modèles qu'il a trouvé ses meilleures inspirations : témoin un de ses premiers ouvrages et, à notre avis, un des plus significatifs, le portrait de la nièce du peintre, qui figurait au Salon de 1839.

Rien de plus pur et de plus placide que l'attitude de cette jeune fille debout, vue de face, les bras tombants et les mains posées l'une sur l'autre, comme si elle s'oubliait elle-même dans la contemplation ingénue des objets ou des gens que ses yeux rencontrent ; rien de plus naïvement assuré que ce regard presque enfantin, de plus chaste que cette franchise avec laquelle les contours d'un corps adolescent se laissent deviner sous les habits de fête qui en rehaussent la grâce, moins encore qu'ils n'en accusent la souplesse. Ne cherchez pas ici la douceur un peu attristée, la poésie tout élégiaque que respirent certains portraits peints par Hippolyte Flandrin, la *Jeune Fille à l'œillet* entre autres. Dans le portrait dont il s'agit, l'innocence et la jeunesse s'expriment, en termes plus souriants, avec une sorte de vivacité sereine que Flandrin lui-même n'aurait pas aperçue ou sentie, et, malgré l'irrégularité des traits du modèle, avec un charme irrésistible. Sous le rapport de l'exécution matérielle, l'œuvre n'est ni moins originale, ni moins finement traitée. Le modelé, sans relief excessif, la silhouette précise, sans sécheresse du visage, des épaules et des bras, la limpidité du ton général, — depuis la couleur rose et transparente de la robe jusqu'à l'éclat discret des fleurs placées dans la chevelure, jusqu'à la couleur claire du lambris sur lequel l'ensemble de la figure se dessine, — tout concourt à établir une harmonie complète entre les diverses parties du travail, et à faire de cette toile charmante, non-seulement un des plus aimables spécimens de la manière du peintre, mais un des meilleurs morceaux dans cet ordre d'art qu'ait produits la peinture contemporaine.

Deux autres portraits appartenant à peu près à la même époque, — le portrait de *M^{me} Lesourd* et celui de *M^{me} Ménessier-Nodier*, — nous montrent, en raison du genre de beauté particulier aux modèles, le ta-

lent de M. Amaury-Duval sous des apparences plus amples, plus somptueusement élégantes, sans aucun sacrifice toutefois de sa délicatesse accoutumée. Le portrait de *M^{me} Lesourd* qu'on pourrait, pour la dignité de l'aspect et l'aisance dans la pratique, comparer au beau portrait de *M^{me} Lehmann* que M. Lehmann devait peindre et exposer quelques années plus tard, est, à d'autres égards, une œuvre très-personnelle, très-distincte des travaux de même sorte qui l'ont précédée ou suivie. Il fallait la sûreté du goût de M. Amaury-Duval pour donner à la coiffure, en forme de turban, qui orne la tête, ou à la coupe de la robe, un caractère supérieur à la signification tout artificielle, à l'élégance toute futile d'ajustements que la mode prescrit aujourd'hui et qu'elle répudiera demain ; il fallait aussi la souplesse et, en même temps, la rare sobriété de son pinceau pour coordonner avec autant de vraisemblance et de mesure des éléments qui, sous une main moins judicieuse ou moins déliée, auraient pu facilement aboutir à l'expression pesante ou à la confusion. C'est par des mérites analogues que se recommande le portrait de *M^{me} Ménessier*. Vêtue d'une robe noire qui laisse découverts le haut du buste et les bras, assise sur un fauteuil le long duquel tombe un châle de couleur jaune, les cheveux entremêlés de quelques rangs de perles, la figure se présente à peu près de face et se détache sur un fond grisâtre dont les teintes absorbées, presque négatives, ajoutent au coloris du visage un accent de lumière et de vie, au ton vigoureux des vêtements un surcroît de solidité. Nulle exagération pourtant dans les contrastes ; point d'affectation dans l'effet, ni de recherche à outrance du modelé saillant, de la vérité palpable, de tout ce qui tendrait à substituer aux formes d'une œuvre d'art les niaiseries ou les brutalités d'un trompe-l'œil. Ici comme ailleurs, le peintre exprime ce qu'il a senti à propos de la nature, tout en reproduisant fidèlement celle-ci ; il interprète ce qu'il a eu devant les yeux avec une habileté égale à la bonne foi qu'il met à en transcrire les dehors : il nous révèle enfin le secret de sa pensée, de ses prédilections, de sa science, aussi bien que la rigueur de ses scrupules, et ne méconnaît pas plus les droits de la vérité qui l'obligent que les franchises du talent qu'il lui appartient de maintenir.

Nous n'entreprendrons pas de mentionner et d'examiner une à une les diverses œuvres du même genre sorties de l'atelier de M. Amaury-Duval, depuis le portrait d'une jeune femme vue de profil et vêtue d'une robe de soie bleue, si justement remarqué lorsqu'il parut, il y a vingt ans, jusqu'au gracieux portrait de *M^{lle} Emma Fleury*, exposé en 1861, jusqu'à deux autres portraits de femmes qui figuraient, l'un au Salon de 1863, l'autre au Salon de l'année suivante. Ce serait recommencer inu-

tilement, en face de chaque nouveau témoignage, l'analyse ou l'éloge des qualités qui distinguent la manière du peintre en général. Qu'il nous suffise d'indiquer quelque chose des modifications que cette manière a subies, non quant au fond même des intentions et des principes, mais dans l'emploi des moyens matériels.

Les portraits les plus récents de M. Amaury-Duval diffèrent des portraits antérieurement exécutés par lui, en ce sens qu'ils ne sont pas, comme ceux-ci, peints, dans les carnations, à l'aide de tons clairs ou vigoureux simultanément déposés sur la toile; ils ne sont pas, — pour parler la langue des ateliers, — modelés dans la pâte ou, si l'on veut, préparés dès le commencement en vue de toutes les conditions de la tâche, sauf à recevoir ensuite de quelques frottis ou d'une série de retouches l'accent définitif et l'achèvement. Afin de conserver aux résultats de son travail un aspect plus frais et plus limpide, M. Amaury-Duval a imaginé de procéder du clair à l'ombre, c'est-à-dire d'établir et de déterminer tout d'abord la masse des lumières, de couvrir d'une teinte plate les formes générales d'un visage par exemple, et de revenir sur ce fond lumineux en en diminuant graduellement l'éclat dans les parties plus ou moins privées de jour, mais en réservant intacte l'œuvre primitive du pinceau là où il s'agit de laisser en relief les surfaces éclairées. C'était prendre le contre-pied de la méthode adoptée par Léonard de Vinci qui, on se le rappelle, arrivait progressivement à l'expression de la lumière, en agissant sur un champ préalablement teinté de couleurs sombres dont il atténuait peu à peu l'obscurité par la superposition de touches claires, modifiées, en raison des exigences de l'effet, depuis les demi-tons jusqu'aux tons les plus aigus de la gamme¹; c'était aussi couvrir le risque de compromettre la solidité apparente du travail et d'ôter en consistance au modelé ce qu'on ajouterait à la vivacité de l'aspect. Peut-être M. Amaury-Duval n'a-t-il pas toujours réussi à éviter ce danger; peut-être, si habilement traité qu'il soit, si légitime qu'ait été le succès qui l'a accueilli, le portrait de femme exposé au Salon de 1863 n'a-t-il pas, comme morceau de peinture proprement dit, une valeur égale au mérite d'autres portraits peints plus anciennement par la même main. Certaines têtes de femme dessinées, de grandeur naturelle, sur du

1. Si l'on ne savait par le témoignage de quelques écrivains contemporains du maître, qu'il arrivait souvent à Léonard de dessiner ses études avec du blanc, et sans le secours d'aucun crayon noir ou gris, sur une feuille de papier enduite d'une couleur foncée, le tableau ébauché que l'on voit dans le musée des Offices, à Florence, et qui représente l'*Adoration des Mages*, suffirait pour fournir à cet égard les renseignements les plus positifs.

papier blanc, et, par conséquent, conformément au mode d'exécution que l'artiste emploie aujourd'hui dans ses tableaux, prouvent que M. Amaury-Duval excelle à définir la forme à peu de frais, à en modeler l'image, monochrome ou succinctement coloriée, sur une surface claire. Suit-il de là néanmoins que les procédés qui conviennent au crayon s'approprient aussi bien à la fonction du pinceau, et n'y aurait-il pas quelque imprudence à prétendre transporter dans le domaine du peintre les ressources techniques forcément un peu grêles et les moyens d'imitation naturellement restreints dont dispose le dessinateur ?

Une autre toile au surplus exposée, comme le portrait que nous venons de citer, au Salon de 1863 et, comme lui, peinte dans ce qu'on pourrait appeler la seconde manière de l'artiste, donnerait jusqu'à un certain point raison à ces tentatives pour rendre par la virginité du coloris et de la touche la radieuse simplicité de la nature. On se souvient de cette svelte *Vénus*, debout au bord de la mer, soulevant de ses mains délicates les ondes dorées de sa chevelure, et se manifestant, tout en s'ignorant pour ainsi dire, dans le pur éclat de la vie à son aurore, de la nudité chaste, de la beauté ingénue. Certes un pareil sujet exigeait, indépendamment de l'élégance idéale des formes, une suavité parfaite, une sorte de fluidité dans le ton. A quelques procédés qu'il ait cru devoir recourir, il faut louer M. Amaury-Duval d'avoir su respecter ces conditions nécessaires ; il faut le louer surtout, — au risque de contrarier en cela les préférences pour d'autres œuvres, témoignées, il y a deux ans, par la majorité du public, — de ne pas s'être fait le complice de certaines ambitions assez communes aujourd'hui, de s'être absolument désintéressé de certains exemples. Son tableau ne rappelle rien ni des gentillesses pittoresques renouvelées du dix-huitième siècle, ni des grâces suspectes que plus d'un peintre de l'école actuelle propose à nos regards sous une étiquette antique. Malgré la signification voluptueuse inhérente au sujet, malgré même l'exagération d'élégance qu'on peut reprocher au dessin de quelques parties, aux proportions et aux contours des jambes en particulier, il y a ici dans les intentions une gravité digne de l'art, dans le style une retenue, tout opposée aux confidences indiscretes, pour ne rien dire de plus, que d'autres pinceaux se permettent. La *Source*, de M. Ingres, — cela va sans dire, — une fois hors de cause, nous ne savons guère, parmi les compositions sur des thèmes analogues que nous avons vues se succéder depuis quelques années, celles qui satisfont mieux, aussi bien même, aux conditions les plus élevées d'une pareille tâche ; nous n'en connaissons pas où l'on puisse, sous le rapport de la grâce sans afféterie et de la vraisemblance sans excès, signaler des morceaux mieux traités que la

tête, les attaches du cou, la poitrine et, en général, toute la partie supérieure de la figure peinte par M. Amaury-Duval.

D'où vient pourtant que cette *Vénus* ait été accueillie, lorsqu'elle parut, avec une sorte d'indifférence sinon de défaveur, tandis qu'une autre figure, — celle-là même dont la reproduction gravée se trouve en regard de ces lignes, — obtint, au Salon suivant, un succès beaucoup moins douteux ? Nous ne voulons pas médire de ce succès ni contester les mérites de l'œuvre qu'il a récompensée. Qu'il nous soit permis toutefois, en reconnaissant ce qu'il y a de délicatesse et de fin savoir dans l'exécution de la seconde figure, de regretter un peu l'intervention de certains accessoires qui en compromettent le sens ou en diminuent la portée esthétique ; qu'il nous soit permis de tenir en estime plus haute une image moins familière, plus vraie par cela même qu'elle reproduit moins littéralement les menus détails de la réalité, et de préférer à cette jolie petite fille déshabillée, si pudique qu'en soit l'aspect, la *Vénus* nue, mais d'une nudité plus naturellement explicable, plus nécessaire même, et pourvue d'une grâce sévère plus voisine de la beauté. C'est, nous le croyons, en continuant à traiter des sujets de ce genre que M. Amaury-Duval confirmera le plus sûrement ses titres ; c'est en persévérant dans cette voie qu'il achèvera de nous révéler ce que ses *Portraits* nous ont appris déjà de la pureté de son goût, des délicatesses de sa manière, et qu'il réussira à rendre manifestes des qualités que ses peintures religieuses permettent seulement d'entrevoir ou de pressentir.

Quelle qu'ait été d'ailleurs dans la carrière de M. Amaury-Duval l'inégalité des succès, quelque différence qu'il convienne de constater entre la naïveté un peu trop érudite des peintures dont il a orné les églises et le caractère non moins savant mais plus sincèrement expressif des travaux que lui a inspirés l'étude directe de la nature, il est un côté par lequel toutes ses œuvres se rattachent les unes aux autres et se ressemblent, un mérite dont elles portent invariablement l'empreinte : je veux parler de cette recherche ou plutôt de ce besoin obstiné du mieux dans l'expression des formes une fois choisies, de cette application constante chez le peintre à aller en toutes choses jusqu'au bout de sa pensée, à épuiser ce qu'il sait ou ce qu'il croit être le vrai. Non-seulement M. Amaury-Duval n'a jamais consenti à interroger les succès de ses voisins pour se comporter en conséquence, à pactiser avec la mode pour acheter à bas prix les faveurs du public, mais il ne lui est pas arrivé d'accepter une seule tâche qui ne s'appropriât exactement aux exigences de sa foi esthétique, aux inclinations de son talent, aux préférences particulières de son goût. Tout en faisant ses preuves comme peintre de

portraits plus habituellement que comme peintre d'histoire, il n'a pas entendu pour cela sacrifier les conditions de l'art aux accommodements que semble autoriser le métier, s'imposer indifféremment ou se laisser imposer tous les modèles, et convertir sa fonction d'artiste en une profession facile ou lucrative, son atelier en une officine bien achalandée.

A en juger par le soin qu'il prend de ne se fier qu'à certains types dès longtemps connus de lui et attentivement étudiés, à voir avec quelle sagacité patiente il poursuit jusque dans les plus secrets détails l'imitation de la physionomie et de la forme, avec quels inexorables scrupules il insiste sur le moindre trait caractéristique, sur le moindre élément de vraisemblance ou de beauté, — il semble que, pour M. Amaury-Duval, la représentation du fait n'existe pas en dehors de l'image achevée, et que le sentiment éprouvé par l'artiste en élaborant chacune de ses œuvres est bien moins l'orgueil de sa propre habileté que le tourment même de la perfection. De là le nombre relativement restreint de ses travaux et l'estime un peu froide qu'ils inspirent aux esprits pressés ou superficiels, à ceux qui, s'extasiant de confiance devant les fantaisies ou les impertinences pittoresques, n'ont ni le pouvoir d'apprécier pleinement le mérite sans faste, ni le loisir d'en étudier de fort près les témoignages. Sans pousser trop loin le parallèle et tout en tenant compte, sous le rapport de l'imagination, de la valeur inégale des résultats, ne saurait-on reconnaître une certaine parenté entre le talent de M. Amaury-Duval et celui de M. Henri Reber, dans l'ordre de la composition musicale? Ne serait-on pas autorisé à dire que, sauf la différence des moyens employés, ils procèdent l'un et l'autre de principes analogues? Même volonté invincible chez les deux artistes de se refuser, en face de l'opinion, aux concessions ou aux sacrifices; même dédain parfait des modes d'expression vulgaires, même souci de la correction absolue, de la définition exquise. A des talents comme ceux-là la popularité peut faire défaut par cela même qu'ils semblent d'avance trop bien déterminés à se passer d'elle; mais ils obtiennent une considération plus solide que l'enthousiasme, plus durable que le bruit fait autour de certains noms. Les suffrages de ceux qui savent sentir et se décider pour leur propre compte les dédommagent des distractions ou des préjugés auxquels il nous arrive de céder sur la foi d'autrui, et si la foule semble quelquefois les oublier ou les méconnaître, les esprits attentifs du moins, les délicats sont de leur parti.

HENRI DELABORDE.



COLLECTION DES PLOMBS HISTORIÉS

1. Les plombs historiés trouvés dans la Seine. T. VI, p. 40 et passim.

2. Collection des points historiques nouveaux dans la Seine. — I. *Mémoires des corporations de métiers*. 1 vol. gr. in-8 de 132 pages, avec 210 gravures sur bois. Paris, 1862. — II. *Enseignes de pèlerinage*. 1 vol. gr. in-8 de 220 pages, avec 170 gravures sur bois. Paris, 1863. — III. *Variétés numismatiques*. 1 vol. gr. in-8 de 210 pages, avec 310 gravures sur bois. Paris, 1864. — IV. *Imagerie religieuse*. 1 vol. gr. in-8 de 240 pages, avec 126 gravures sur bois. Paris, 1865. Chez l'auteur, quai des Orfèvres, 54, et chez A. Aubry.

dans les « enseignes de pèlerinage, » les « variétés numismatiques » ne renferment guère que des méreaux ecclésiastiques qui devraient faire suite aux « méreaux des corporations de métiers. » Mais il importe peu, puisque l'auteur, ayant eu conscience lui-même de ces confusions, a remédié à ce défaut en multipliant les renvois.

La collection possédée par le musée de l'hôtel de Cluny se compose de 3,300 plombs environ, que M. A. Forgeais a répartis en divisions trop nombreuses et trop arbitraires pour que nous puissions en donner le détail. Les mêmes noms reviennent plusieurs fois en tête des chapitres de l'inventaire joint à la collection, de telle sorte que, sous une apparence de clarté, ce document est un dédale où il est facile de se perdre. Les divisions principales sont les suivantes. Les jetons de corporations et de confréries religieuses, les méreaux ecclésiastiques, les méreaux des officiers de la couronne, les monnaies de tous les types, les enseignes de pèlerinage, l'imagerie, les reliquaires, les fibules, les enseignes politiques, les facéties grivoises, les poids, les écritoirs, les sonnettes, les rouelles et les moules gravés en pierre.

Si l'on s'étonnait de ce qu'une si grande quantité de monuments divers ait pu être trouvée dans la Seine, sur les deux rives de la Cité, il faudrait se souvenir que pendant longtemps toute l'activité et toutes les richesses de Paris se concentrèrent dans cette antique Cité et sur les ponts qui la faisaient communiquer avec l'une et l'autre rive. Les chocs de la guerre, comme les échanges du commerce, se faisaient aux abords de ces ponts, qui finirent par porter des maisons consacrées aux industries et au commerce de luxe. Les orfèvres et les changeurs étaient établis sur le Grand pont, qui prit par la suite le nom de Pont-au-Change, et les écrivains, couturiers, éperonniers, fourbisseurs, libraires, etc., étaient installés sur le pont Saint-Michel lorsqu'il fut emporté par les glaces en 1408. Le pont Notre-Dame et le Petit pont, plusieurs fois renversés, livrèrent à la Seine les richesses qu'ils portaient. Si les choses précieuses, perdues alors, ont à jamais disparu dans le creuset, après avoir été retrouvées par ces générations d'orpailleurs qui, pendant l'été, traitent depuis des siècles les boues de la Seine; les menus objets de plomb, dédaignés pour leur peu de valeur, sont restés enfouis sous les alluvions successives, jusqu'au jour où la drague est venue les livrer à la passion des collectionneurs.

Les ouvriers qui, au moyen âge, s'adonnaient à la fabrication des menus objets de plomb, formaient un corps de métier dont les statuts ont été enregistrés par le prévôt de Paris, Étienne Boyleaux, de 1258 à 1270. Malheureusement « le livre des mestiers » ne leur donne point de nom,

et leurs statuts sont transcrits à la suite de cette rubrique : « Ci parole des ouvriers de toutes menues ouvres que on fait d'estain et de plom à Paris. » Mais le premier article de ces statuts ne laisse aucun doute sur le genre de produits qu'ils fabriquaient. Cet article est ainsi conçu :

« Quiconque veut estre ovriers d'estain, c'est a savoir fesières de miroirs d'estain, de fremaux d'estain, de sounneites, de anèles d'estain, de mailles de plom, de méreaux de toutes manières et de toutes autres menues chosettes appartenans à plom et à estain, il le puet être franchement et ouvrer de nuiz et de jours, se il li plaist et il en a mestier, et avoir tant de vallès comme il li plaira. »

Si cet article désigne le genre de produits fabriqués par les gens de ce métier, il prouve aussi que l'on ne tenait guère à la bonne exécution de ces produits, car aucune des mesures restrictives apportées d'ordinaire au mode et au temps du travail n'y est mentionnée comme cela se faisait pour les autres corps d'état. Le second article le prouve également.

« Nul menestreus (artisan-maitre) du metier devant dit ne puet ne ne doit avoir que un aprentis tant seulement, se ce ne sont si enfant ou li enfant sa fame, né de loial mariage : et puet prendre l'aprentis, a argent et sans argent, et a tel terme come il li plaira. »

Ainsi les ouvriers en étain et en plomb pouvaient travailler de nuit, pour peu que la besogne pressât, ce que ne pouvaient faire la plupart des autres corps de métier, sous ce prétexte que l'ouvrage n'aurait pu être bien et loyalement exécuté, et aussi sans doute par ce motif inavoué que, la fabrication n'étant point trop active, les prix pussent se maintenir élevés. La cause qui limitait les heures de travail limitait aussi le nombre des apprentis et la durée de leur apprentissage, ainsi que le nombre des simples ouvriers ou « vallès. » Ici le nombre des « vallès » est illimité, et si le « menestrel » en étain ou en plomb ne peut avoir qu'un seul apprenti, la durée et les conditions de l'apprentissage de ce dernier sont abandonnées à la discrétion des parties.

Le produit fabriqué était donc de peu d'importance et demandait peu de soins.

Mais quel était le nom des artisans dont nous venons d'indiquer les statuts et qui fabriquaient ces « menues choseites appartenans à plom et à estain ? » Nous avouons n'avoir pu trouver de réponse satisfaisante à cette question.

Le dictionnaire de Jehan de Garlande nous avait fait pencher pour les fermaillers ou fremaillers, ainsi appelés de ce qu'ils fabriquaient des fermaux ou agrafes de toute nature. Ce dictionnaire s'exprime en effet ainsi : « Les fermaillers exposent devant eux des fermaux grands et petits.

faits de plomb et d'étain, de fer et de cuivre. Ils ont aussi de beaux colliers et des grelots sonores¹. »

Mais dans « le livre des mestiers » nous trouvons aussi les statuts des fremailliers. Il est vrai que ce sont ceux des « fremailliers de laiton et de ceux qui font fermaux à livres » et auxquels il est enjoint d'ouvrer de « bon laiton et de loial sans plom et sans fer. » Puis, si nous nous reportons à la taille de 1292¹, qui donne le nom et l'état par rue de tous les artisans de Paris, nous n'y trouvons que cinq fermailliers, établis déjà dans le quartier qui a conservé le privilège de fabriquer les menus articles de Paris, rue Mauconseil, rue Bourg-l'Abbé et rue Brise-Miche.

Nous avions également songé aux fondeurs, mais les statuts de ce corps d'état se trouvent aussi dans le « livre des mestiers, » et le premier article de ces statuts s'exprime ainsi : « Quiconques veut estre fondères et molères a Paris, c'est a savoir de boucles et de mordans, de fremans, d'anias, de seaus, et d'autre menue œuvre que l'on fait de coivre d'archal, estre le puet franchement... » Bien qu'il n'y soit fait mention que du laiton, comme étant la matière employée, on pourrait croire, par la raison que le plomb n'est point prohibé, que cette matière était mise en œuvre par les gens qui fabriquaient un certain nombre d'objets semblables à ceux retrouvés parmi les épaves de la Seine. Mais un article, qui prohibe d'une façon absolue l'emploi de moules avec inscriptions, doit nous faire abandonner la pensée d'attribuer aux fondeurs et mouleurs les plombs que nous étudions, puisqu'ils portent, pour la plupart, des inscriptions.

Voici cet article : « Nul molières ne puet moler ne fondre chose là où il y ait leitres, et se il le fesoit, il seroit en la merci le Roi de cors et d'avoir, hors mise leitres, chacune par li, mis en seol ne en deniers, né en chose qui porte soupeon, ne puent il moler ne fondre.. » Les sceaux

1. Firmacularii habent ante se firmacula magna et parva, de plumbo facta et de stanno, ferro et cupro; habent etiam monilia pulchra et nolas resonantes. — Plumbum gallice *pellon*. (Magistri Johannis de Garlandia Dictionarius.) Publié dans le volume des « Documents inédits sur l'histoire de France » intitulé : *Paris sous Philippe le Bel*, p. 585 et passim. — M. H. Géraud, éditeur de cet ouvrage, avait assigné la fin du XI^e siècle pour l'époque où Jean de Garlande composait son dictionnaire; mais il résulte des recherches faites par M. V. Le Clerc (*Histoire littéraire*, t. XXI) qu'il faut reporter au commencement du XIII^e siècle, de 1218 à 1229 (*L'Intermédiaire*, t. I. p. 345.), la composition de ce dictionnaire, fait d'ailleurs sans aucun plan et de la façon originale que l'on vient de voir par le passage que nous avons transcrit plus haut.

2. *Paris sous Philippe le Bel*.

étant au moyen âge, sinon la seule, du moins la plus constante manière d'authentifier les actes, on conçoit facilement que l'on devait se mettre en garde contre des artisans qui auraient pu facilement devenir des faussaires. Aussi, dans cet article d'une rédaction qui n'est pas toujours très-intelligible, voit-on une défense formelle de fabriquer des pièces dans le genre de celles qui se trouvent en si grand nombre dans la collection des plombs historiés.

Nous ne trouvons, dans la taille de 1292, que cinq artisans désignés sous le nom de mouleurs, et trois sous celui de fondeurs, et qui tous demeuraient dans ce qu'on appelle aujourd'hui le quartier Saint-Denis.

Outre ces artisans nous rencontrons, sur la liste de contribuables que nous venons d'indiquer, des potiers en très-grand nombre, distribués dans tous les quartiers de Paris, sans que les documents nous indiquent, — deux seuls exceptés, — si ce sont des potiers de terre, de cuivre ou d'étain¹. Mais nous ne pensons pas qu'on ait abandonné l'industrie des plombs historiés à ces artisans, puisqu'on l'enlevait aux mouleurs et fondeurs.

Il faut rejeter aussi les « patrenostriers » qui réunissaient à la fabrication des patenostres celle des « bouclètes à sauliers. » Les statuts de ce corps d'état sont parfaitement définis. Divisé en autant de catégories qu'il y avait de matières différentes dont on faisait des grains de chapelet — os, cuir, corail, corail faux, coquilles, ambre et jais — ce métier ne pouvait se livrer à la fabrication de l'imagerie religieuse, qui aujourd'hui constitue une partie considérable du commerce des objets de piété.

Force nous est donc de reconnaître que nous n'avons pu trouver dans les documents de la fin du XIII^e siècle et du commencement du XIV^e le nom des « ouvriers de toutes les menues œuvres qu'on fait d'étain et de plomb à Paris. »

Mais ces ouvriers n'étaient sans doute point les fabricants des moules dans lesquels ils opéraient, et nous croyons avoir rencontré dans le livre de la taille de 1292 le nom des artisans auxquels étaient dus ces moules dont plusieurs ont été retrouvés dans la Seine. Ces artisans seraient les « séelleurs » dont le nom ne peut se traduire autrement qu'en celui de fabricants de sceaux, *séels* en vieux français.

Bien que nous trouvions, dans les comptes de l'argenterie des rois de France, que les orfèvres étaient souvent chargés de fabriquer les sceaux,

1. Un fait qui donne à réfléchir sur la vanité de certains documents, c'est que la taille de 1292 n'indique qu'un seul potier de terre, tandis que nous savons par le « livre des mestiers » qu'il existait une corporation de ces ouvriers qui avaient le droit de vendre leurs produits à la halle.

il est fort probable qu'il existait un corps d'artisans dont les statuts n'auront point été enregistrés, et qui se livraient plus exclusivement à la fabrication des sceaux et des moules en creux si usités au moyen âge. Dans une note du commencement du xiv^e siècle, relative aux artisans qui ne sont point exempts du guet, nous voyons les séeleurs nommés immédiatement après les peintres-ymagiers et les chasubliers et avant les libraires, parcheminiers et les enlumineurs, preuve de l'importance de leur profession. De plus, les neuf séeleurs mentionnés dans le livre de la taille de 1292 demeurent tous dans la rue Neuve-Notre-Dame, rue nouvelle alors, percée dans l'axe du portail de l'église cathédrale, et habitée principalement par les relieurs et les libraires.

Les séeleurs, outre les sceaux, fabriquaient sans doute les moules à hosties et à gaufres¹, les matrices des reliures estampées², les matrices des chaussures³, — les moules des coffrets d'étain qui nous sont parvenus en grand nombre. Ils devaient encore fabriquer les moules en pierre dans lesquels l'imagerie populaire était fondue. Peut-être aussi fondaient-ils eux-mêmes. Leur établissement sur les bords de la Seine pourrait expliquer alors la grande quantité de plombs historiés trouvés dans le fleuve. Nous devons ajouter, cependant, qu'un certain nombre de plombs semblables ayant été retirés, à Rennes, de la Vilaine, la présence de ces petits monuments, dans les cours d'eau qui traversent les villes anciennes, doit tenir à une cause plus générale que celle ci-dessus indiquée.

Mais, en dehors de ces artisans, le clergé séculier ou régulier des lieux de pèlerinage tenait à conserver le monopole de la fabrication de ces enseignes dont le débit devait donner de gros profits. Cela résulte d'une lettre écrite en 1354 par la reine Jeanne de Naples, en faveur des moines de Saint-Maximin où étaient conservées les reliques de sainte Madeleine. Des particuliers faisaient concurrence à l'abbaye dans la fabrication et la vente des enseignes, et celle-ci réclamait le privilège d'opérer seule la fabrication par les mains de son sacristain et la vente par celle des gens que le prieur aurait autorisés⁴.

1. Voir ceux du musée de l'hôtel de Cluny.

2. Voir une magnifique reliure du xiii^e siècle dans les vitrines du *British Museum*, et celle du bréviaire de Saint-Louis au Musée des Souverains qui est contemporaine du manuscrit.

3. Voir dans les collections du moyen âge au *British Museum*.

4. L'abbé Faillon, *Histoire des monuments de l'apostolat de sainte Marie-Madeleine*, citée par M. Forgeais dans sa *Notice sur les plombs historiés*, p. 9, d'après un article de M. Ed. Hucher, sur les « enseignes de pèlerinage. » *Bulletin monumental*, t. XIX.

Maintenant, que nous savons ou plutôt que nous croyons savoir qui ciselait les moules dans lesquels des artisans, dont le nom est encore inconnu, coulaient les plombs historiés, occupons-nous de ces petits monuments eux-mêmes, en nous attachant surtout à ceux qui intéressent l'art ou la curiosité.

Nous trouvons d'abord les méreaux, qui sont de deux sortes, méreaux ecclésiastiques et méreaux civils.



Les méreaux, quelles que soient l'étymologie et l'acception première de ce mot, étaient la valeur représentative d'une somme due pour une fonction accomplie. Ainsi les membres des chapitres canoniaux ou collégiaux pourvus d'une prébende, étant astreints à chanter les différentes parties du bréviaire, au chœur et à des heures voulues, reçoivent à l'église un méreau représentant le prix attaché à chacune de ces parties du bréviaire. Ces prix varient suivant l'heure plus ou moins matinale de chacune de ces parties qu'on appella précisément des « heures. » Les



matines, qu'on récitait au chant du coq vers le milieu de la nuit, moti-



vaient un méreau de plus grande valeur que la *prime* et que la *tierce*, chantées l'une à six heures, l'autre à neuf. La *messe* venait ensuite, puis

la *sext*e, chantée à midi. Après le dîner la *none*, chantée vers les trois heu-



res, précédait les *vêpres*, qui terminaient la journée. Puis, la rétribution



variait suivant que, la fête étant simple ou double de différents degrés, l'office devait être célébré avec plus ou moins de hâte et de solennité. C'est par l'intérêt qu'on assurait la régularité des offices canoniaux, et les quelques exemples de méreaux ecclésiastiques que nous empruntons au livre de M. Arthur Forgeais en font foi, puisqu'avec la mention de l'« heure » à laquelle ils se rapportent, plusieurs portent le nombre de deniers qu'ils représentent.



Venons maintenant aux méreaux civils.

L'exécution des statuts des corporations de métiers était surveillée par des gardes-jurés, auxquels on donnait, pour leurs soins, une partie des amendes et des droits payés par les apprentis. De plus, ces corporations, étant toutes placées sous l'invocation d'un saint, formaient la confrérie de ce saint. Il appert de statuts rédigés sous le règne de Philippe-Auguste que la corporation des « Boucliers d'archal, de cuivre et laiton neuf » composait la « confrairie de Monseigneur saint Liénart, » à laquelle revenait une partie des droits acquittés par les apprentis¹. Aussi

1. Le « livre des mestiers. »

n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que l'on rencontre un grand nombre de méreaux qui, tout en appartenant à une corporation, semblent des méreaux ecclésiastiques; fait qui ne veut pas dire qu'il n'existait pas des confréries composées de gens de tout état, et que celles-ci ne possédassent pas de méreaux particuliers.

Le plus souvent les corporations faisaient couler des méreaux portant d'un côté la représentation de leur patron, de l'autre les armes ou les emblèmes de leur métier. Nous aurions voulu donner ceux des « ymagiers-peintres » ou des « ymagiers tailleurs de cruchefis, » mais la collection du musée de l'hôtel de Cluny n'en possède point, et il nous faut rabattre sur ceux des libraires au ^{xiv}^e siècle, qui étaient placés



sous la protection de saint Jean l'Évangéliste; des maçons tailleurs de pierre, qui avaient pour patrons saint Blaise et saint Louis; des menui-



siers, dont sainte Anne était la patronne, et sur ceux enfin des potiers



d'étain, placés sous la double invocation de saint Fiacre et de saint Ma-

thurin de Larchant. Ce sont les seules corporations intéressantes de près ou de loin les beaux-arts dont on ait jusqu'ici trouvé les méreaux.



Outre qu'ils avaient une valeur d'échange dans le sein des collèges, des corporations ou des confréries qui en faisaient l'émission, les méreaux avaient un autre usage : celui de jetons pour les comptes.

L'arithmétique, telle que nous la pratiquons aujourd'hui, est d'origine assez moderne, et ce n'est guère qu'à partir de la fin du ^{xv}^e siècle que l'introduction des chiffres arabes et du système de numération qui en est la conséquence a permis d'opérer sur les nombres comme nous le faisons. Jusque-là on comptait à l'aide de jetons auxquels on donnait une valeur de position sur des « comptoirs, » tables divisées en compartiments par des lignes verticales et horizontales qui les transformaient en échiquiers. De là est venu le nom d'échiquiers, que les chambres des comptes portaient au moyen âge en Normandie et en Angleterre¹ : nom que nous aurions peine à comprendre sans la connaissance de cette manière de compter qui s'est perpétuée jusqu'à nous dans la façon de marquer les points dans certains jeux de cartes.

Il nous est resté un grand nombre de ces jetons que les rois, les princes, les grands officiers de la couronne, les maîtres des comptes faisaient frapper à leur usage, ou recevaient en cadeau dans certaines circonstances².

À côté des jetons en or, en argent et même en cuivre, il y en avait de plus modestes et qui n'étaient qu'en plomb. Parmi les méreaux des corporations trouvés dans la Seine, il doit donc y en avoir qui ne sont que des « méreaux à compter, » des « getoirs » ou « jetons, » comme nous disons aujourd'hui. Plusieurs d'entre eux portent la marque des offices de la cour du roi et de la reine ; de la panneterie, de l'échansonnerie,

1. Glossaire de Ducange au mot *scacarium*.

2. *Histoire des jetons au moyen âge*, par MM. Jules Rouyer et Eugène Hucher. 4^{re} partie.

etc., et doivent avoir été employés pour les comptes des agents inférieurs, car les officiers en titre usaient de jetons en métaux précieux.



L'imagerie religieuse, dans laquelle nous comprenons les enseignes de pèlerinage, forme une des parties les plus intéressantes des collections de plombs réunies dans le musée de l'hôtel de Cluny.

Les pèlerinages étaient pour beaucoup, au moyen âge, une occasion de voir du pays, et nous croyons que parfois le diable y trouvait plus son compte que le saint dont on allait visiter le sanctuaire.

El viens céans, et vous emmaine
Trois fois ou quatre la semaine
Et faint noviaus pèlerinages
Selonc les anciens usages,

dit un jaloux à sa femme, dans la continuation du *Roman de la Rose*, que Jean de Meung acheva avant l'année 1305.

Que ces pèlerinages aient été un but ou un prétexte, on tenait à en rapporter un souvenir, surtout quand ce souvenir devait être un témoignage. Parfois la marque que l'on était un pèlerin vous servait de sauf-conduit. Les fabliaux en font foi. Ainsi, dans le *Dit des trois chanoines*, le pape envoyant un meurtrier faire pénitence à Jérusalem.

« Lors li bailla enseigne qui fu bonne et certaine ¹. »

L'histoire, qui est un document presque aussi authentique qu'un fabliau, constate le même fait.

M. E. Hucher a trouvé dans une chronique manuscrite du Quercy, à l'année 1399, qu'un Anglais, ayant été pris par les soldats de Cahors², fut

1. Achille Jubinal. *Nouveau recueil de contes, fabliaux, etc.* Paris, 1839

2. « *Des enseignes de pèlerinage* : » Bulletin monumental, t. XIX.

mis en liberté aussitôt qu'on le reconnut pèlerin de Notre-Dame de Roc-Amadour à une enseigne semblable probablement à celle que nous donnons ici, et qui est du ^{xiii}^e siècle.



On portait ces marques d'une façon apparente : aussi la plupart sont-elles des enseignes qui se fixaient à la coiffure ou à l'habit par une épingle,



par des anneaux que l'on pouvait coudre, ou qui se pendaient au col par un ruban. Au lieu de cette éternelle médaille, toujours la même



quelque soit le sanctuaire pour lequel elle est frappée, nous trouvons

que le moyen âge apportait dans le dessin de ces souvenirs pieux cette liberté et cette variété que l'on retrouve dans toutes ses œuvres.

Tantôt l'enseigne est une nef, la nef miraculeuse qui apporta à Boulogne-sur-Mer une miraculeuse image de la Vierge; tantôt c'est la forme même de la relique que l'on va vénérer, comme la sainte tunique d'Ar-



genteuil ou le chef de saint Jean-Baptiste. Parfois le saint est représenté soit seul, comme la sainte Geneviève, dont le diable s'efforce d'éteindre le



cierge, tandis qu'un ange, ici absent, s'occupe à le rallumer; parfois il est dans un écu, dans un médaillon fleuroné, sous un édifice, ou dans cet ovale aigu dont la forme fut adoptée pour les sceaux.

Sur certains, nous trouvons même des rébus, comme sur cette médaille de Notre-Dame de Liesse, où un *Lys*, qu'enlacent les replis d'un *S*, exprime le nom du pays dont un pèlerinage fait encore la fortune.

A côté de ces enseignes qui pouvaient être portées ostensiblement de façon à mériter le nom qu'on leur donne, il y en avait d'autres qui affec-

taient la forme de fioles. Telles sont celles, en assez grand nombre, qui proviennent de l'abbaye bénédictine de Vendôme où était conservée la



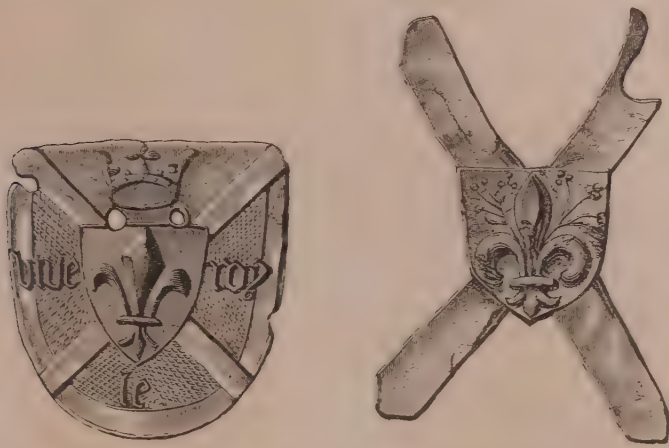
sainte larme , relique qui motiva une querelle, demeurée célèbre, entre l'abbé Thiers, le plus sceptique de tous les croyants, et Mabillon, qui



était trop réellement savant pour ne point être vaincu dans ce débat. Il suffisait que l'on crût que cette larme était celle que le Christ avait laissé

tomber sur Lazare et qu'un ange recueillit, pour qu'on lui attribuât une vertu miraculeuse; ceux qui ont étudié les habitudes de la superstition ne sauraient douter qu'on ne lui crût une action sur les maux d'yeux. Il est donc probable que l'on distribuait aux pèlerins de Vendôme, dans des fioles de plomb, une eau bénite ou touchée par le reliquaire en cristal de roche qui renfermait la sainte larme. La Bretagne, qui a conservé tant d'anciens usages, possède encore une grande quantité de fontaines coulant à l'abri de ses églises et qui durent jouer un grand rôle, si elles ne le jouent encore, dans les superstitions locales; et l'existence de ces fontaines suffit pour expliquer l'usage des fioles de pèlerinage.

Si l'on affichait le saint auquel on avait dévotion, il arriva aussi que, pendant les troubles des commencements du ^{xv}^e siècle, l'on eut besoin d'afficher à quel parti politique on appartenait ou, plutôt, on était censé appartenir. M. Vallet de Viriville, qui a fouillé si profondément cette époque, avance certains faits justifiant entièrement l'attribution d'enseignes politiques qu'il donne à plusieurs des plombs trouvés dans la Seine. Quelques-unes de ces enseignes étaient faites pour être apparentes. Telle est celle que nous publions ici et qui semble précisément décrite par le *Journal de Paris*, où il est dit qu'en 1411 « ceux de Paris prirent le chaperon pers et la croix de Saint-Andriou; et au milieu de la croix un escu à fleur de lys¹. »



D'autres signes de ralliement devaient rester cachés pour n'être présentés qu'aux affiliés du parti; tel est le médaillon ci-joint, en

1. A. Forgeais, *Variétés numismatiques*, p. 186, d'après M. E. Vallet de Viriville.

forme de monnaie, qui fait songer à ce passage du même *Journal de Paris* : « On metoit sus aux bandés (Armagnacs), qu'ils avoient fait faire une monnoie de plomb en très-grande foison, qu'ils debvoient distribuer aux dizeniers de Paris; Et n'en debvoient avoir nuls autres qu'eux. Et debvoient aller parmi les maisons les dits bandés par tout Paris, à force



de gens armés portant ladite bande disant partout : *Avez vous point telle monnoie*? S'ils disoient : *Vêz en ci*, ils passaient outre sans plus dire ; s'ils disoient : *Nous n'en avons point* ; ils debvoient tous estre mis à l'es-pée, et les femmes et les enfants noyés¹. »

Les chroniques, qui expliquent et commentent ces témoins de nos anciens malheurs, rendent excessivement précieux tous ces petits monuments sans valeur intrinsèque ; de même la connaissance plus intime que les méreaux et l'imagerie de plomb nous font faire avec les usages civils, religieux et surtout populaires des populations du moyen âge, donnent un certain prix à ces « menues chonètes, » surtout si on les rapproche les unes des autres.

En terminant ce travail, nous ferons une remarque ; nous insisterons sur l'appauvrissement des types à mesure que l'on s'avance vers l'époque moderne. Dans les monuments même les plus barbares du moyen âge, on reconnaît encore une certaine fermeté de contours, une certaine recherche de style, qui font entièrement défaut dans ceux qui appartiennent aux xvi^e et xvii^e siècles. Les derniers ne sont plus que de l'imagerie vulgaire, tandis que les autres participent encore au grand art qui est un dans ses manifestations les plus diverses. •

1. A. Forgeais, *Variétés numismatiques*, p. 485, d'après M. E. Vallet de Viriville.

ALFRED DARCEL.



RELATION
DU
VOYAGE DU MARQUIS DE SEIGNELAY
EN ITALIE



(FIN 1.)

VOYAGE DE ROME A NAPLES.



LE 15 avril 1671 je suis party de Rome ce mercredi, pour m'en aller à Naples. J'ay passé par le quartier de Saint-Jean et par la porte du mesme nom qu'on appelloit *Porta Capena*. En passant j'ay vu quantité de ruines anciennes et ay remarqué à gauche sur mon chemin tout ce qui paroist du *Circus maximus*, et encore, avant de sortir de la ville, j'ay vu quelques restes du bastiment de la bibliothèque d'Auguste qui paroissent sur le haut du mont Palatin. J'ay encore remarqué du mesme costé le lieu qu'on appelloit autrefois *Lucus Aricinus*; c'est le lieu où les Juifs furent relégués du temps de Domitien. Sur ma droite, j'ay vu ce qui s'appelle présentement *Capo di Bove*, qui est un gros mausolée fait autrefois pour la sépulture de Cecilia Metella; un peu plus bas, j'ay remarqué les restes du cirque de Caracalla, ceux des *Thermæ Antonianæ*, et ceux des *Castra prætoriana*, dans le milieu desquels sont les masures d'un temple de Mars qui estoit extrêmement grand. J'ay vu ensuite la fontaine Égérie où l'on dit que Numa Pompilius venoit autrefois voir cette nymphe; j'ay encore vu le long de la *Via Latina*, qui est celle qui mène à Castel Gandolfo, quantité de sépultures anciennes à droite et à gauche, parmy lesquelles la plus remarquable est celle des Horaces. Après avoir fait 6 milles ou environ sur la voie Latine, je me suis arrêté au haras du connestable Colonne que j'ay vu en passant. De là, je suis venu à Castel Gandolfo qui est une maison de plaisance des papes; elle est située sur le haut d'une petite montagne, et n'a à là vérité rien de digne d'estre remarqué qu'une terrasse d'où l'on découvre une assez belle vue, et au bas de laquelle est un fort grand lac qui

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, pages 176 et 337.

pieds de large et 125 pieds de hauteur, ce qu'ils ont fait pour faire passer la *Via Appia* à travers. Cet ouvrage a esté tout fait dans un rocher très-dur, sur le haut duquel les papes ont fait bastir une forteresse qui est comme suspendue en l'air et dans laquelle on ne peut monter que par un petit sentier qui va en tournant et qui est taillé dans le mesme roc.

A 4 milles de Terracine, on trouve la division des terres ecclésiastiques d'avec celles du royaume de Naples. Elle est marquée du costé de l'Estat du pape par une grande tour et une porte auprès, et du costé du royaume de Naples par une assez grande masse de pierre carrée avec des plaques aux costes qui enferment une inscription fort simple, qui ne dit autre chose que le regne sous lequel ce petit corps de bastiment a esté fait, au haut duquel sont les armes d'Espagne. De là, j'ay marché le long de la *Via Appia* dans le royaume de Naples jusqu'à Fondi, où je suis venu coucher.

Du samedi, 18 avril. — Je suis venu aujourd'huy dîner à Moia, sur le bord de la mer, et cette après-dinée j'ay esté par mer à Gaëte qui est une des places les plus considérables qu'ayent les Espagnols dans le royaume de Naples. Elle est située sur une langue de roc qui s'avance dans la mer : l'avenue du costé de terre n'a guere que 30 toises de largeur; et ainsi elle est naturellement fortifiée du costé de la mer, et du costé de la terre il y a deux demy-bastions et un bastion entier qui la defendent; ils sont environnés d'une fausse braye à redans qui n'est point achevée non plus que la contrescarpe. Dans le corps de cette place il y a deux montagnes dont la moins élevée est celle qui est la plus escarpée, et il y a à son sommet une citadelle qui du costé de la mer est tout à fait inaccessible; elle n'est fortifiée du costé de la ville que de tours rondes et de petits ravelins taillés dans le roc. On fait voir en entrant dans cette citadelle, à costé de la porte sur la main droite, le squelette du connestable de Bourbon, qui fut tué au siège de Rome en commandant les armées de l'empereur Charles-Quint. Dans la mesme ville de Gaëte il y a comme j'ay dit une autre montagne qui est encore plus élevée que celle sur laquelle est bastie la citadelle, et qui commande en quelque façon à celle-cy; elle est deserte, fort rude à monter, et n'a au sommet qu'une grosse tour antique qui estoit autrefois la sepulture de Munacius Plancus, homme consulaire. Cette famille des Plancus estoit une des grandes familles de Rome. Les Espagnols se servent à present de cette tour pour mettre leurs munitions de guerre; elle n'est gardée que par un sergent et quelques soldats.

J'ay encore vu dans Gaëte une église assez belle dans laquelle il y a un vase ancien qui sert de fonts pour baptiser. Ce vase a des bas-reliefs admirables: autour il y a neuf figures qui représentent la naissance de Bacchus: la première représente un jeune homme tenant deux flustes à sa bouche et que les Romains appelloient *tibialis imparibus a dextris et a sinistris*, et les autres figures sont des Bacchantes dont l'une tient cet instrument de cuivre que les anciens appelloient *oistron*, qui estoit comme un tambour de basque: ils en avoient un à chaque main et frappaient l'un contre l'autre: toutes les autres figures de ce vase sont représentées avec des thyrses, qui estoient des demy-piques ou des javalos entourés de feuilles de vigne. Dans cette mesme église il y a sous le grand autel une très-belle et très-magnifique chapelle; elle est bastie en l'honneur de saint Erasme: elle est toute inornée de plusieurs marbres de rapport, et en plusieurs endroits elle est enrichie de lapis, de nacre, de jaspe et de toute autre sorte de pierres de cette nature. La voûte est peinte à fresque par Hyacinthe Brandi; les peintures représentent l'histoire du saint auquel cette église est dédiée.

De Gaëte, je suis venu coucher à Santa-Agata, d'où je vous écris. J'ay trouvé sur

mon chemin, à 8 milles d'une petite rivière qu'on appelle à présent Garigliano, et qu'on appelloit autrefois Liris :

.....quæ Liris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis.,

si funeste aux François, y ayant esté malheureusement défaits dans tous les temps, du temps de l'empereur Justinien par Narsès, et du temps de Louis XII par Fernand Gonzalve, appelé *le grand capitain* dans l'histoire; j'ay vu, dis-je, sur les bords de cette rivière quelques vestiges d'une ville qui estoit autrefois appelée Minturnes. Elle estoit bastie sur les bords de ce marécage dans lequel Caius Marius se cacha durant la proscription de Sylla; il en est parlé dans la dixième satire de Juvénal où il représente Marius se déroband à ceux qui le poursuivoient (*Minturnarumque paludes*). Dans les ruines de cette ville ancienne, paroist encore tout l'ovale d'un amphithéâtre qui est presque tout ruiné; il estoit basti de brique et tout revestu de marbre. J'ay vu à quelque cent pas de là un théâtre assez entier; du moins y remarque-t-on parfaitement bien la rampe de tous les sièges; et de l'autre costé on voit aussy l'endroit où devoit estre la scène. De là, je suis venu coucher à Santa-Agata, auprès de laquelle sont ces célèbres costeaux où estoit autrefois le vignoble de Falerne; il y a à présent une ville qu'on appelle Sessa, appelée autrefois Sinuessa.

Du dimanche, 19 avril. — J'ay esté ce matin disner à Capoue-la-Neuve, située sur le fleuve Vulturne, qu'on appelle maintenant Valtorne : la ville est petite mais très-bien fortifiée; défendue d'un costé par la rivière et de l'autre par des bastions réguliers qui sont environnés d'un fossé assez profond; on voit dans la place de cette ville quelques inscriptions anciennes qu'on y a apportées des ruines de l'ancienne Capoue: il y a aussy quelques bas-reliefs assez curieux; entre autres il y en a un qui représente la figure d'un édile assis dans son siège curule, qui fait peser du pain en sa présence avec une romaine. Il y a encore, dans un autre bas-relief qu'on a attaché à une muraille, trois ou quatre personnes avec une grue dont on se sert aujourd'huy pour les bastimens, qui est représentée lever une colonne entière, pour faire voir de quelle manière on avoit basti l'amphithéâtre de la vieille Capoue, et de quelles machines on se servoit anciennement pour enlever les pierres, ledit bas-relief ayant esté tiré des ruines de ce mesme amphithéâtre, et ayant esté mis au lieu où on le voit aujourd'huy pour faire voir que les anciens se servoient de cette mesme machine qui est pourtant assez différente des nostres. Aussy l'ay-je fait dessiner par M. Mignard pour vous faire voir la figure.

J'ay vu encore dans la mesme place de Capoue-la-Neuve, à la muraille d'un grand bastiment qui sert de prison, plusieurs grands bustes colosses de différentes divinités. Ces bustes servoient de clefs aux arcs de l'amphithéâtre de Capoue l'ancienne, de laquelle j'ay esté voir immédiatement après disner les ruines : elle estoit située à 2 milles du lieu où est présentement la nouvelle, au pied d'une petite montagne assez éloignée des bords de la petite rivière du Vulturne. La première chose què j'aye rencontrée auprès de l'endroit où devoient estre les murailles de cette ville, a esté un arc de triomphe formé de deux portes égales : le corps du bastiment est de briques; il y a des niches entre les arcs qui devoient apparemment estre garnies de statues, et l'on y voit aussy la place où devoient estre les colonnes quoyqu'il n'y reste rien, tout le marbre et tout ce qu'il y avoit d'incrustations ayant esté enlevé. Cependant, encore bien que ce

bastiment soit défiguré, il ne laisse pas encore d'avoir quelque majesté qui luy est donnée par la proportion avec laquelle il est basti ; après avoir passé sous cet arc de triomphe, j'ay vu à quelque cent pas de là quantité de ruines qui paroissent à peine, après lesquelles j'ay trouvé la figure entière d'un amphithéâtre tout de briques, revestu dans les galeries en dedans de stuc qui s'est fort bien conservé en plusieurs endroits ; la ceinture du dehors de cet amphithéâtre estoit toute de marbre, et j'ay remarqué à la principale entrée un portail tout entier d'ordre dorique avec un buste de Diane qui sert de clef à la voûte de l'arc qui forme ledit portail, ce qui fait voir qu'à tous les autres arcs de cet amphithéâtre il y avoit pour clefs des bustes des différentes divinités. J'ay remarqué une chose particulière aux colonnes de cet amphithéâtre, c'est que dans leurs chapiteaux, au lieu de trois filets et d'une aube qui se met ordinairement dessus le gorgerin, il n'y a qu'un anneau et une gueule renversée au-dessus, qui se joint par un filet à l'abaque. A mille pas de là, j'ay encore vu un temple de Mars qui paroist à peine, estant enterré jusqu'au dôme dont on ne voit que le sommet qui ne laisse pas que de faire juger de la grandeur du temple. Je trouvay ensuite, assez loin de ce temple, trois grandes galeries qui sont enterrées, disposées en carré, de 5 toises de large sur 100 de long chacune ; les voûtes et les murs en sont très-entiers, enduits en dedans de stuc et de quelques ornemens de peinture à compartimens. On ne sait à quoy ces lieux pouvoient servir autrefois, si ce n'est qu'on s'imagine que c'estoient là les greniers publics ; on y entre et on en sort assez commodément à cheval.

SÉJOUR A NAPLES.

Du lundy, 20 avril. — N'estant arrivé qu'hier au soir à Naples, j'ay esté voir ce matin en cette ville l'église des Jésuites qu'on appelle le Gesu : elle est très-belle, bastie en croix et presque du mesme dessin que Michel-Ange avoit fait pour Saint-Pierre de Rome ; la voûte du dôme et les peintures des quatre coins sont de la main de Lanfranc ; les pilastres qui sont à l'entour de l'église sont d'ordre corinthien, incrustés de marbre blanc ; l'entre-deux de ces pilastres est de marbre de différentes couleurs, avec des ornemens de plusieurs marbres de rapport. Tout le reste de l'église, pour la voûte et pour les dômes des chapelles, est peint à fresque, mais d'une peinture ordinaire. De l'église, on entre dans la sacristie qui est magnifique ; la voûte est à compartimens de stuc, le tout fort doré ; dans les places qui sont aux costés des armoires où l'on tient les ornemens, l'on voit une très-belle menuiserie, dont les colonnes ont toutes des chapiteaux de cuivre doré. Au fond de ladite sacristie est un beau tableau d'une Vierge avec le petit Jésus, et un saint Jean du Carrache.

L'après-disnée de cette mesme journée, j'ay esté voir le Vice-Roy et ay fort remarqué le grand escalier par lequel on monte à son palais. Il est situé en entrant à gauche dans une grande tour carrée entourée, au premier et au second étages, de loges soutenues par de gros pilastres carrés. Cet escalier a quelque chose de fort grand et magnifique ; la cage a de largeur deux fois sa longueur, qui est d'environ 14 toises. On trouve d'abord au milieu et en face, lorsqu'on y monte, une grande rampe de figure ronde qui conduit à un palier assez grand, au costé duquel sont deux larges piédestaux qui portent deux grandes figures couchées ; on trouve à droite et à gauche de ce palier et de ces figures deux autres grandes rampes qui conduisent encore à deux autres paliers desquels on monte à droite et à gauche aux loges supérieures. Le reste du palais n'a

rien de remarquable que sa grandeur; le dehors en est assez magnifique; mais comme je n'ay vu que fort peu du dedans, et que je sçais qu'il ne mérite pas la curiosité, je ne vous en diray pas davantage. Il y a seulement une chose à remarquer, qui est qu'il est joint par une galerie à l'arsenal et à la darse des galères. Le Vice-Roy me reçut dans sa chambre, debout contre sa table, sans s'avancer vers moy quand je luy fis la révérence: il me fit asseoir et couvrir, me tesmoigna un grandissime respect pour la Reyne quand je luy rendis sa lettre sur laquelle il m'a donné la réponse que je vous envoie. Lorsque j'ay pris congé de luy, il m'a fait présent de deux chevaux de Naples que j'ay amenés icy et que je feray conduire en France.

Après avoir esté chez le Vice-Roy, je fus voir la darse où l'on tient l'escadre des galères de Naples: c'est un carré irrégulier taillé dans la pierre qu'on a trouvée en travaillant à cet ouvrage, et ainsy il n'a pas tout à fait réussy, n'y ayant pas assez de fond, et de cette sorte les galères n'y demeurent qu'avec peine. A un des costés est l'arsenal dans lequel on les bastit, qui est un fort beau bastiment: il est carré long, et composé de quinze galeries soutenues de quinze arcades d'un costé et douze de l'autre. Ces arcades ont environ 30 à 32 pieds de large, sans compter les pilastres; il n'y a point de séparation en dedans, qu'un mur qui prend à la dixième arcade et qui fait une enceinte de cinq rangs d'arcades dans lesquelles on travaille le bois, les rames et toutes les pièces qui sont nécessaires pour les galères. Ensuite je suis sorty de la darse pour m'aller promener sur le môle, qui est beaucoup plus large que celui de Gênes, un carrosse y pouvant tourner au bout; il fait un coude dans la mer pour garantir le port de la ville, qui est bastie en croissant du costé de la mer. Ce port n'est nullement bon; au moins n'y ay-je vu que quelque petit vaisseau et quelque barque. Au bout du môle, il y a un fanal qui est peu de chose. Dans cette promenade du môle, j'ay vu le mont Vésuve, qui est à 8 milles de là, et l'isle de Caprée, qui est aussy assez proche, fameuse par la retraite de l'empereur Tibère.

Du mardy, 21 avril. — Ce matin, 21 avril, pour continuer à voir ce qu'il y a de curieux dans Naples, j'ay esté à Sainte-Claire, qui est un couvent de religieuses rempli de personnes de qualité. J'y ay vu, à costé et sur la gauche du grand autel, deux sépultures de marbre blanc de deux rois de Naples de la maison d'Anjou, sçavoir: Charles I^{er}, père de saint Louis, et Charles II de la mesme maison. De l'autre costé, et sur la droite du grand autel, j'ay vu aussy deux sépultures de mesme marbre, qui sont celles de deux impératrices de Constantinople, toutes deux filles de ces deux rois, qui sont enterrés de l'autre costé de l'autel.

De l'église de Sainte-Claire, j'ay esté voir celle de Saint-Gaëtan, qui est un de ces saints qu'on a canonisés à Rome pendant que j'y estois: le porche de cette église est antique; il y a six colonnes fort entières avec leurs chapiteaux, leur corniche et leur fronton, le tout d'ordre corinthien: les colonnes sont cannelées et sans diminution par le bas; il y a sur toute la corniche des denticules et des modillons qui répondent parfaitement à ceux du fronton; pas un de ceux de la corniche ne répond sur la rose d'aucun chapiteau qui sont tous de feuilles d'olive, et dont les volutes sous les roses ne sont que deux rinceaux. Dans le fronton est un bas-relief de plusieurs figures. Le dedans de l'église est moderne, fort grand et fort riche en toute sorte de peintures et dorures; elle est bastie en croix, sa nef est assez longue; tout le haut est peint à fresque de la main de deux peintres appelés Bélisario et Massimo.

De cette église, j'ay esté aux Dominicains: leur grand autel est très-beau, composé de plusieurs sortes de marbres de différentes couleurs: le chœur des religieux est fort

grand, pavé et incrusté du mesme marbre. Le plafond de l'église est de menuiserie dorée, et, ainsy, elle n'est considérable que par la quantité de tombeaux anciens qui y sont, et par une chapelle particuliere et très-magnifique, dans laquelle on montre le crucifix qu'on dit avoir parlé à saint Thomas. Dans la sacristie de cette mesme église, je vis trois bières de trois rois de Naples, dont les corps sont enfermés dans des coffres de velours noir attachés avec des clous dorés; leurs sceptres et leurs couronnes sont attachés aussy aux mesmes coffres. Ces rois sont : Alphonse I^{er}, Ferdinand I^{er} et Ferdinand II. Je vis aussy dans la mesme sacristie le cercueil de plusieurs princes et princesses de la mesme maison, et, entre autre autres, celuy de Jeanne, reyne de Naples, qui adopta cet Alphonse, roy d'Aragon, par lequel le royaume de Naples est venu à la maison d'Autriche.

De cette église des Dominicains, j'ay esté dans le Dôme ou dans la principale église de Naples, dans laquelle je n'ay rien vu de considérable qu'un grand vase antique de parangon, autour duquel sont des testes en bas-relief qui sont assez belles, et une chapelle de *San-Gennaro*, dont le dôme est tout peint à fresque, de la main du Dominiquin.

De cette église, j'ay esté à *Santi-Apostoli*, qui est une seconde église que les Théatins ont à Naples; toute la voûte et le dôme sont peints à fresque de la main de Lanfranc : le sujet de cette peinture sont les douze apostres dans leurs trois estats, sçavoir : en voyageurs, en martyrs et en gloire. Le fond de l'église, jusque sur la porte, est aussy peint à fresque de la mesme main de Lanfranc; le sujet de cette peinture est la Piscine avec l'ange qui va troubler l'eau. Il y a encore une chapelle du costé de l'autel, qui est très-belle : elle est de marbre blanc, du dessin du cavalier Borromini; le tableau qui est dessus, aussy bien que quatre figures qui sont aux deux costés, sont de mosaïque du dessin du Guide. On m'a fait voir aussy le tabernacle sur le grand autel de cette église, qui est un ouvrage très-considérable et très-riche, car, outre qu'il est extrêmement bien fait et fort grand, il est composé de toutes sortes de jaspes, de lapis et de pierres précieuses de différentes couleurs. Je suis passé ensuite à la sacristie de la mesme église, où il y a une très-grande quantité d'argenterie. Ce qui m'a pourtant le plus surpris a esté de voir une tenture de tapisseries à fond d'or broché avec toutes sortes de fleurs au naturel en broderie fort relevée de soie, qui servent à parer toute l'église les jours de grande feste. Cet ouvrage, avec le reste des ornemens qui sont magnifiques, m'a paru d'un prix inestimable.

De cette église, j'ay esté à la Viguerie, qui est le lieu où l'on rend la justice, où je n'ai rien vu de particulier qui mérite d'estre rapporté. J'ay esté encore dans la mesme matinée à l'Annonciade, qui est une assez belle église fort enrichie de marbres. Ce que j'y ay remarqué de plus particulier, c'est le tabernacle et deux anges qui sont à costé de l'autel, tout d'argent massif. Il y a dans le chœur un tableau de Claude Lorrain. De là, j'ay esté encore dans l'hostel d'un cavalier particulier de Naples dans lequel j'ay vu une teste d'un cheval de bronze antique et très-belle, et quantité d'autres figures et bas-reliefs de mesme.

Cette après-disnée du mesme jour, 21 avril, j'ay esté voir l'église de *Santa-Maria la Nuova*, où sont les Observantins. Elle m'a paru fort grande et assez belle : dans une chapelle à gauche en entrant est le tombeau de Lautrec, qui a esté un célèbre général d'armée de son temps, de la maison de Tholose, et qui mourut dans le royaume de Naples commandant une armée de François. Le plafond de cette église est fait à compartimens de menuiserie dans lesquels il y a des tableaux à l'huile. Tout le basti-

ment est du dessin de Nicolas Pisano, aussi bien que celui du Château-Neuf, qui est une forteresse tout contre le palais du vice-roy et qui s'y joint par une galerie. C'est un chasteau carré qui a, à chacun de ses coins, une grosse tour ronde, et au milieu du carré de la place, une tour de mesme qui sert de donjon. Dans ce chasteau, il y a un magasin d'armes assez grand et assez bien tenu. Cependant, quoyque cette forteresse fust assez bien défendue par un fossé très-profond qui l'environnoit, on n'a pas laissé de faire une enceinte et une nouvelle fortification sur le bord de ce premier fossé, aussi grande et aussi large que le premier : tous les remparts de ces deux forteresses, qui sont l'une dans l'autre, sont garnis d'artillerie et sont gardés avec beaucoup de soin.

Du mercredi, 22 avril. — Cejourd'huy, 22 du mois d'avril, je suis sorti de Naples pour aller à Pouzzoles et à Baïes : j'ay passé à 4 milles de Naples sous cette montagne percée dans le roc, où trois carrosses peuvent aller de front et qui a plus d'un mille, à ce qu'on dit, de long. Cet ouvrage est si ancien qu'on ne sçait par qui il a esté entrepris, y ayant des historiens qui en parlent longtemps avant la fondation de Rome. Ce qu'il y a d'admirable dans cette longue route, c'est qu'on a percé encore la montagne en deux differens endroits pour donner du jour à ce long berceau qui sans cela seroit trop obscur dans le milieu. A l'un des bouts, du costé de Naples, de cette voûte cavée dans le roc, on voit la sépulture de Virgile.

A 5 ou 6 milles après avoir passé ce chemin souterrain, on trouve sur le bord d'un petit lac qu'on nomme Agnano une Grotte qu'on appelle la grotte du Chien. C'est une niche taillée en bas d'une montagne : elle se ferme ordinairement avec une porte de bois, a 9 pieds de longueur qui sont creusés dans l'épaisseur de la montagne : elle n'a que 4 pieds de largeur et 7 de hauteur. A un pied de terre de cette grotte, l'air est si meschant et si mortel que les animaux y étouffent en un moment, et les flambeaux les plus allumés s'y éteignent de mesme. Cependant à un travers de doigt de l'endroit où cette vapeur maligne monte, l'air n'a aucune mauvaise qualité, et dans cette mesme grotte un homme y demeure sans incommodité : lors qu'on y a mis un chien ou un autre animal et qu'il est étouffé, pourvu que le cœur luy batte encore, il revient aussytost qu'on luy jette de l'eau dans les oreilles ou sur la teste. Auprès de cette grotte, j'ay vu encore des estuves très-chaudes qui servent, à ce qu'on dit, pour la guérison de plusieurs maladies. J'ay esté de là à la Solfatare, qui est environ à 2 milles de cet endroit ; c'est une montagne assez couverte de verdure, au sommet de laquelle il y a un grand creux qui est entouré de rochers blancs et pelés : cet enfoncement de montagne est fait en cratère ou bassin, assez plat sur son milieu : on voit cependant en quelques endroits une fumée fort epaisse qui sent extrêmement le soufre. Surtout à un des coins, sur la droite de la montagne, est un endroit beaucoup plus enflammé que les autres, d'où, par plusieurs soupiraux, sort avec impétuosité une très-grande quantité de fumée chaude et bruslante qui jette du soufre autour de plusieurs trous qui sont dans la roche : c'est en cet endroit où travaillent quantité d'hommes incessamment pour en tirer le soufre qu'ils purifient à cent pas de là.

De la Solfatare, j'ay esté à Pouzzoles, et en y allant j'ay vu quantité de masures anciennes sans nom. Ce que j'y ay remarqué de plus considérable a esté le reste d'un amphitheatre très-ruiné, où il ne paroist que le corps basty de briques. J'ay vu aussi quelques restes de la maison de Cicéron, après quoy je suis arrivé à Pouzzoles qui est à présent un village fort ruiné. Ce qu'il y a de plus remarquable en ce lieu, c'est le pont que fit faire l'empereur Caligula pour passer à Baïes à pied sec, qui ne fut pour-

tant jamais achevé avec de la pierre et de la brique, comme il avoit esté commencé : on n'en fit qu'une grande partie de cette sorte, le reste ayant esté continué avec des bateaux. On voit encore quatorze ou quinze des arches anciennes, dont pourtant la plupart des voûtes sont tombées.

De Pouzzoles, je suis venu cette mesme après-dînée à Naples, n'ayant pu passer à Baïes, à cause du mauvais temps. Aussytost que j'ay esté de retour, j'ay esté voir le logement qui a esté fait pour les soldats et pour toute l'infanterie espagnole qui est à Naples : c'est un grand bâtiment carré situé au bord de la mer, vis-à-vis du chasteau dell' *Ovo*, avec quatre allées doubles divisées en autant de chambres qu'il en faut pour loger 4,000 hommes. Chacune des chambres est faite pour 15 soldats. Don Pedro d'Aragon, qui est à présent vice-roy de Naples, l'a fait bastir.

Du *jeudy*, 23 avril. — J'ay esté ce matin aux Chartreux : ce couvent est situé dans la ville de Naples, sur une haute montagne dont le sommet est couronné par le chasteau Saint-Erme ou Erme. J'ay vu en passant les filles de l'Observance, qui ont une eglise tres-propre, avec un dôme qui dans chacune des trois arcades qui le supportent a trois autels ; le chœur des religieuses paroît au-dessus de la corniche de l'arcade gauche, et, en entrant, on voit dans le plafond dudit chœur un compartiment de roses en menuiserie toutes dorées ; il y a encore tout autour de la corniche de ladite eglise des jalouses tres-propres qui sont faites afin que les religieuses puissent entendre la messe et le sermon commodément. De cette eglise, je suis monté aux Chartreux : ils sont presque au plus haut de la montagne, attaches pourtant au chasteau Saint-Erme qui est au-dessus. Ce couvent est tres-beau ; toutes les arcades qui sont au dedans du cloître sont soutenues par des colonnes de marbre blanc lisses ; l'eglise est fort belle, très-riche en marbres de toute sorte de couleurs ; tout l'ordre en est bizarre, et les chapiteaux des colonnes de mesme ; la voûte est peinte à fresque de Lanfranc. Le dessus du chœur est aussy peint à fresque d'une peinture assez mediocre, entre laquelle on voit quelques tableaux du cavalier Joseph. Les tableaux du chœur et les chapelles sont partie de l'Espagnol, du Massimo, du Sicilien, du Calabrois et autres peintres inconnus, entre lesquels, au fond du chœur, est une Nativité ébauchée du Guide. De l'eglise, j'ay esté sur une galerie du mesme couvent de laquelle on découvre toute la ville de Naples, qui est de cet endroit-là la plus belle chose du monde.

Presque toutes les maisons en sont couvertes en terrasse, les rues sont droites et la plupart percées d'un bout à l'autre de la ville ; on voit le port, le môle, une grande quantité de dômes d'églises et généralement tout ce qui la compose. Cette grande ville est divisée en quatre principaux quartiers dont le plus éloigné et le plus grand est ce qu'on appelle la Vieille Ville, estendue tout le long de la Marine jusqu'au Château-Neuf ; c'est dans cette estendue-là qu'est compris le môle, le bouillon des Carmes que les Espagnols ont fortifié depuis la revolte, la grande place du marché où commença la sédition de Masaniello dont la maison se voit encore sur ladite place, la Viguerie, où sont les tribunaux et les prisons de la justice de Naples, et quantité d'autres bastimens et de rues étroites et embarrasées. Le second quartier n'est pas de mesme : toutes ses rues sont larges et presque toutes tirées au cordeau, particulièrement celle de Toledo qui traverse la ville, dans ce second quartier est l'arsenal, le Château-Neuf et le palais qu, se joignant l'un à l'autre par des galeries couvertes, et quantité de belles églises, comme sont les Jesuites, les Dominicains, les Theatins, *Santa-Maria la Nuova*, l'Archevesche et plusieurs autres. Le troisieme quartier de la ville appelle *Villa-Nuova* est celui où sont contenus le *castel dell' ovo* sur la mer, *Pizzò-Falcone*, que les Es-

pagnols ont aussi fortifié depuis la révolte et où ils ont basti le logement des gens de guerre, et au-dessus les Chartreux que l'on appelle autrement Saint-Martin, et le chateau Saint-Elme où je fus au sortir des Chartreux. Le quatrième et dernier quartier est celui que l'on appelle Pausilippe, qui s'étend à la mer depuis le bas de *Pizzo-Falcone* et du chateau *dell' Ovo* jusqu'à la montagne percée qu'on appelle la grotte Pouzzoles; dans ce quatrième quartier sont contenus plusieurs bastimens considérables d'églises et de palais. Pour le chateau Saint-Elme, c'est un grand carré de 100 toises de long et 60 de large fortifié de tenailles et de saillans aux deux grands costés, le tout taillé dans le roc vif, à la hauteur de plus de 8 toises et de 40 dans quelques endroits; les trois costés qui regardent la ville sont tout à fait inaccessibles, et celui seul par lequel il se joint à la montagne, dont il occupe le plus haut, est l'endroit le plus foible, puisqu'on y peut descendre et travailler dans le fossé sans estre vu d'aucun endroit de la place.

Du vendredy, 24 avril. — Je suis party ce 24 avril de Naples pour m'en aller à la montagne de la Somma ou autrement le mont Vésuve, qui fait la crainte continuelle des pays voisins de Naples, qui est éloignée de quatre milles du pied de cette montagne dont la hauteur est aussi de quatre milles de rampe, que l'on fait pourtant à cheval jusqu'à la hauteur d'un demy-mille qu'il faut monter à pied, quoyque avec beaucoup de difficulté à cause de sa roideur et des cendres dont le sommet de cette montagne est couvert, qui en rendent l'accès tout à fait pénible. Parmy ces cendres, il se voit quantité de pierres brûlées qui n'ont presque point de pesanteur, qui ont esté élançées du fond de la fournaise qui s'embrace à tout moment dans ses entrailles. La montagne, sur le haut de laquelle on voit un grand bassin rond, creux (on appelle cela un cratère) à plomb de plus de 40 à 50 toises et de plus de 300 de diamètre, qui contient dans son milieu une autre petite montagne d'environ 100 toises de diamètre, percée au sommet de deux larges trous qui vomissent une fumée épaisse et soufrée, et font de temps en temps rejaillir des monceaux de pierres et de cendres avec un bruit quelquefois épouvantable, et c'est ce qui arrive tous les jours; car lorsque les veines de cette montagne se sont remplies de cette matière combustible et qu'elles viennent à se dégager ainsy qu'il est desjà arrivé plusieurs fois, comme du temps de Pline, du temps de Bélisaire, sous l'empereur Justinien, et en dernier lieu, en l'année 1632; alors, toute cette grande estendue du haut de la montagne parut enflammée jusqu'aux nues, et regorgea par-dessus des flammes qui crevèrent le terrain de la montagne en plusieurs endroits et consumèrent toute la campagne voisine et mesme séchèrent jusqu'à 8 milles du bord, répandant d'un costé et d'autre des vapeurs subtiles et mortelles qui détruisirent tout et qui passèrent autrefois jusqu'à Pouzzoles où Pline fut étouffé, comme le raconte le jeune Pline son neveu; ce qui a donné lieu à cette inscription que les Espagnols ont eu soin de faire graver sur le marbre au pied de la montagne, en ces termes :

Posterì, posterì.

.

Du samedi, 25 avril. — Je suis party ce matin pour m'en retourner à Rome où je suis arrivé le 29.

JOURNAL DU VOYAGE,

DEPUIS LE SECOND JOUR DE MAY QU'ON EST PARTY DE ROME POUR FLORENCE JUSQU'AU 13 DUDIT MOIS QU'ON EST ARRIVÉ A VENISE, CONTENANT CE QUI S'EST PASSÉ A FLORENCE, BOLOGNE, MODÈNE ET FERRARE.

Je suis party en poste de Rome le samedi, 2 de may, à trois heures après midy et ay esté coucher à Montefiascone, d'où je suis venu coucher le dimanche 3 à Sienne.

Je suis arrivé le lundy, 4 du mesme mois, à Florence. Un moment après mon arrivée, j'ay rendu à M. l'abbé Strozzi les lettres que j'avois pour luy; il a trouvé à propos qu'on donnast dans le moment des nouvelles de mon arrivée à M. le Grand-Duc; ce qui ayant esté fait, S. A. a envoyé M. l'abbé Marochelli, secrétaire d'Estat, avec deux de ses carrosses pour me conduire au logis qui m'a esté destiné, qui est la maison du mesme abbé Marochelli, où je suis servy par les officiers de M. le Grand-Duc. Cependant, comme j'ay cru qu'il estoit de la bienséance de demander à luy faire la révérence avant de prendre possession de mon logement, j'ay esté ce mesme soir au palais où j'ay esté reçu par M. le Grand-Duc.

Du mardy, 5 may. — J'ay employé la matinée de cette journée à voir une partie des choses qu'il y a à voir à Florence. J'ay esté sur les sept heures du matin à Saint-Laurent où j'ay entendu messe; c'est une des principales églises de Florence; elle n'a rien de considérable, ni pour l'architecture qui est médiocre, ni pour les ornemens; ainsy il n'y a qu'à voir une chapelle du dessin de Michel-Ange qui est au costé gauche de l'autel, dans laquelle on met en dépost les corps des ducs de Florence, jusqu'à ce que la chapelle qui est destinée pour leur sépulture soit achevée. Il y a dans celle-cy quatorze tombeaux des princes ou des princesses de cette maison. Cette chapelle est faite en dôme, à six faces; il y a neuf très-belles figures de Michel-Ange qui en font tout l'ornement, n'y ayant ni tableau considérable, ni dorure. Ces figures ont des réputations particulières. Quatre représentent l'Aurore, le Jour, le Crépuscule et la Nuit; deux autres représentent, l'une les Soucis ou le Soin, et l'autre la Vigilance, pour faire entendre que ces princes pendant leur vie ont pensé à tout moment du jour et de la nuit avec soin et vigilance à leur Estat. Il y a encore dans cette chapelle trois autres figures, l'une de saint Cosme et l'autre de saint Damien, et une Vierge au milieu. De cette chapelle, j'ay esté dans la sacristie, et j'ay remarqué en passant le tombeau du grand Cosme de Médicis, qui est enterré vis à vis du grand autel de l'église. Ce fut le premier de cette maison qui commença à avoir du crédit dans Florence, non pas comme prince, mais comme citoyen; il mourut en 1464; qui est à mon avis la marque la plus ancienne d'élévation qu'il y ayt dans cette maison. Je n'ay rien vu de remarquable dans la sacristie qu'un petit enfant de marbre qu'ils montrent comme une fort belle statue. Le sculpteur qui l'a faite se nommoit Silvestro Septimiano. De la sacristie je suis passé à la chapelle où doivent estre les tombeaux des grands-ducs, qui tient au derrière du chœur de l'église Saint-Laurent. Cette chapelle est faite en dôme assez élevé; elle a huit faces dont l'autel et la porte en font deux; elle est du dessin du prince de cette maison qui se nommoit dom Giovanni de Médicis; ainsy je ne l'estime pas autant pour le dessin du bastiment comme pour la matière qu'on employe aux

ornemens du dedans : aucun marbre ordinaire n'y entre, tout doit être incrusté de jaspe le plus précieux de toutes les façons ; les pilastres ont des chapiteaux de cuivre doré, et à la base de chacun sont les armes des villes qui sont dans les Etats du Grand-Duc ; elles sont blasonnées par du jaspe ou de l'agate qui répond à la couleur de leurs blasons, et le nom des villes est écrit en lettres de mesmes pierres ou avec du lapis, on dit qu'on est quelquefois quatre mois à faire une de ces lettres dont la moindre couste 40 écus. Les cartouches qui sont autour de ces armes sont ornés de lapis, de nacre et de plusieurs sortes de pierres différentes, qui toutes jointes ensemble font un très-bel effet. Tout le dôme de cette chapelle est imparfait ; il doit estre à compartimens carrés entre lesquels il y aura des roses et des pilules. Ce qui peut faire le mieux juger de la magnificence de tout l'ouvrage est un tombeau entier d'un des ducs qui est achevé, tous les autres n'estant encore que peu avancés. Il n'y a place que pour six, si bien que, lorsque celui-cy sera mort, toute la chapelle sera remplie. Les tombeaux qui y sont desjà sont au nombre de cinq, sçavoir : celui de Cosme, premier duc ; de François, deuxième duc ; de Ferdinand, troisième duc ; de Cosme II^e, quatrième duc ; de Ferdinand II^e, cinquième duc, qui est le dernier mort. Sous cette chapelle, il y en a une autre souterraine qui luy sert de fondement. J'ay esté ensuite voir le lieu où l'on travaille le jaspe et l'agate qu'on employe à la chapelle dont je viens de parler. L'on m'y a fait voir une teste entière d'une des figures qui doivent estre sur un des tombeaux des ducs ; elle sera six fois plus grande que nature. Le visage est formé d'un jaspe qui ressemble à de la chair, et la barbe, la bouche et les yeux sont d'un autre qui représente ces parties au naturel.

De cet endroit, j'ay esté à la bibliothèque qui est dans un cloistre qui joint l'église Saint-Laurent : on y monte par un degré qui n'a pas esté achevé, qui est du dessin de Michel-Ange Buonarotti, comme aussy la galerie où sont les livres ; la grande rampe de ce degré est accompagnée de chaque costé d'une petite rampe qui n'est séparée de la grande que par une balustrade. Il y a dans la galerie où sont les livres 44 bancs de chaque costé avec leurs pupitres. Il y a 3,000 volumes, parmy lesquels il y en a un grand nombre de manuscrits ; ils sont tous attachés avec des chaines de fer, cette bibliothèque estant ouverte à tout le monde quatre heures du jour.

De la bibliothèque, j'ay esté au Dôme, qui est une grande église, mais entièrement gothique. Il y a en entrant à main gauche un campanile qui est un très-bel ouvrage du dessin de Giotto, c'est une tour carrée, fort haute, qui ne tient en rien à l'église ; elle est bastie de marbre blanc, noir et rouge ; toutes les fenestres sont si bien placées et les ouvertures hautes de ce clocher, à l'endroit où sont les cloches, si proprement travaillées qu'elles le font estimer une des raretés d'Italie. Je suis monté ensuite sur le dôme, d'où j'ay découvert tout Florence, qui est bastie en rond autour de cette église entre des collines très-agréables.

Du Dôme je suis revenu chez moy, d'où, après avoir disné et avoir attendu l'heure de l'audience de madame la Grande-Duchesse, j'ay esté au palais, où j'ay eu l'honneur de la voir. Je luy ay rendu la lettre de la main du Roy et la vostre ; elle m'a reçu très-honnêtement. Ensuite de quoy j'ay esté voir madame la grande-duchesse douairière, où j'ay vu aussy le jeune prince son fils, frère de M. le Grand-Duc. Elle m'a reçu aussy très-civilement.

Du mercredi, 6 may. — J'ay esté voir ce matin la forteresse qu'on nomme Saint-Jean, où est le grand arsenal des armes de M. le Grand-Duc. Cette forteresse est composée de cinq bastions, et, bien qu'elle ne soit pas aussy élevée que la forteresse qui

est jointe au palais Pitti, elle ne laisse pas de commander à la ville. Il y a au milieu de la courtine par laquelle on entre et où est la porte, une grande tour ronde faite en forme de cavalier, qui commande le reste; il y a dans cette place cinq magasins d'armes fort propres et fort bien tenus, par-dessus lesquels il y en a encore un sixième plus grand que les autres qui n'est que pour l'artillerie. Il y a de fort beaux canons, et l'on en montre un, entre les autres, qui n'est fait que pour l'ornement : il pèse 27,500 livres et porte 120 livres de balle; on en fait voir encore un autre qui se démonte et qui est fait avec des anneaux de fer qui s'enchâssent les uns dans les autres.

De la forteresse Saint-Jean, j'ai esté voir la galerie du Grand-Duc.

J'ay commencé par visiter les boutiques des ouvriers dont la plupart travaillent en jaspe de rapport; il y a trente-trois boutiques en tout; l'on m'y a montré des tables qu'on a travaillées durant dix ou douze ans, à ce qu'on dit. On me fit voir aussy de petites statues de jaspe qui ne se font qu'en sept ou huit ans. On m'a fait voir quelques tables de ces sortes d'ouvrages qu'on estime 1,500 écus. J'ay vu encore dans ces boutiques de la menuiserie fort proprement travaillée, entre autres choses une couronne de fleurs si bien faites, que les feuilles ne sont guère plus épaisses que les naturelles. De ces boutiques, je suis passé dans la première galerie du Grand-Duc, y en ayant deux pareilles et de mesme longueur, basties chacune sur la mesme rue, l'une sur la droite et l'autre sur la gauche, estant jointes par le bout de cette rue qui fait en cet endroit un cul-de-sac. Dans la première galerie, je vis quantité de statues et de bustes anciens; les plus beaux sont : un buste de Cicéron, un Laocoon du Bambinello et un Narcisse. De cette première galerie, je suis entré dans une chambre où j'ay vu une très-belle figure d'un Hermaphrodite, un bas-relief de marbre qui représente un bain de Diane, qui est d'un sculpteur nommé Moscino, et un buste de Brutus, commencé par Michel-Ange, et qu'il a laissé imparfait après. De cette chambre, j'ay esté dans trois cabinets qui sont les uns en suite des autres, tous remplis d'armes anciennes et de plusieurs armes à la turque, qu'on dit avoir esté prises sur les Turcs par les Florentins; il y en a quelques-unes assez belles : des harnois brodés, des étriers d'argent, des sabres enrichis avec des turquoises. Ce qu'on montre pourtant de plus remarquable dans ces cabinets est une pierre d'aimant qui tire 64 livres de poids. De ces cabinets d'armes, je suis passé dans la seconde galerie, où je n'ay rien vu de fort remarquable pour les statues ni pour les bustes. Dans le milieu, il y a un grand cabinet fait en dôme, qui a huit faces, à chacune desquelles on voit ou de très-beaux tableaux ou des cabinets de jaspe; il y a dans le milieu une table de jaspe de rapport très-belle. Pour toutes les peintures du cabinet, elles sont du Corrège, de Paul Véronèse, du Titien ou de Raphaël. Il y a encore un tableau d'oiseaux de mosaïque qui est assez bien fait. De tous les cabinets qu'on montre là-dedans, celui qui est dans l'enfoncement de la face vis-à-vis de la porte est le plus beau; tous les chapiteaux des pilastres ou des colonnes qui le composent sont faits avec des perles, ou des émeraudes, ou d'autres pierres de couleur; il y en a mesme de fort grosses qui y sont enchâssées d'un costé et d'autre. Ce mesme cabinet est rempli d'un grand nombre de bas-reliefs faits sur plusieurs pierres fines; il y a entre tous les autres un petit buste de la grandeur d'un écu blanc, fait d'une seule turquoise, et plusieurs autres dont le nombre est si grand qu'on ne sçauroit les remarquer. J'ay esté de ce cabinet, qui est au milieu de la seconde galerie, dans une autre chambre où je n'ay vu rien de remarquable qu'une statue d'un Hercule qui combat un centaure. De celle-là, j'ay esté dans une autre où j'ay vu l'autel qui doit estre à la chapelle où sont les tombeaux des grands-ducs. Cet autel est magnifique, fait de jaspe de toutes les cou-

leurs, de lapis, de calcédoines, de nacre, et d'un très-beau dessin. Le tabernacle est joint à l'autel et est de mesmes pierres. Après avoir esté dans cette dernière chambre, je suis descendu à la garde-robe du Grand-Duc, où l'on m'a montré quantité d'argenterie et de vaisselle d'or et d'argent. D'où je suis passé dans une très-grande salle où l'on donne le bal, où s'assembloit autrefois la République.

Du vieux palais, je suis sorty dans la grande place et ay remarqué cette tour bastie en l'air sur les créneaux du vieux palais et qui n'a aucun fondement. J'ay aussy vu du mesme lieu la galerie et la communication qu'il y a de ce vieux palais au palais Pitti, et de là à la forteresse qui est au-dessus, si bien que, par le moyen de cette communication, les grands-ducs peuvent aller sans estre vus d'un bout de la ville à l'autre, cette petite galerie qui traverse l'Arno joignant le vieux palais au nouveau.

De ce lieu-là, j'ay esté aux Cordeliers, où j'ay vu le tombeau de Michel-Ange. Les Arts y sont représentés en deuil, et l'on voit au-dessus son buste qui a esté fait par luy-mesme ; il mourut en 1564.

Il y a dans la mesme église une Résurrection de Lazare qui est un assez beau tableau, et une chapelle fondée par une famille de Florence qui est d'un dessin assez bien entendu ; elle est peinte à fresque par un peintre qui réussit assez bien en ce genre de peinture ; il est vivant et s'appelle Volterrano. Après avoir employé toute ma journée de cette sorte, j'ay esté prendre congé de madame la Duchesse et de M. le Grand-Duc, qui m'ont dit, etc. (*sic*).

A Bologne, ce samedi soir, 9 may. — Je partis avant-hier matin de Florence, 7 may, après y avoir demeuré deux jours, et j'arrivay à Bologne hier au soir, 8 may, d'où je prétends partir demain dimanche, 10 de ce mois.

J'ay employé cette journée entière de séjour que j'ay fait à Bologne à voir une partie des couvens de cette ville, qui est ce qu'il y a de plus remarquable et de plus beau. J'ay esté ce matin à celui de Servi. De là, j'ay esté à l'église Saint-Barthélemy qui est assez belle, peinte à fresque par Colonna. J'ay esté ensuite au couvent de Saint-François qui est encore très-beau : les principaux religieux ont non-seulement des chambres très-propres pour cellules, mais ils en ont encore quatre ou cinq qui font un fort joly appartement ; ils en ont mesme un d'esté et un autre d'hiver, un agréable jardin et une bonne cave, et c'est ainsy que ces bons pères se mortifient. J'ay remarqué de plus dans ce couvent un degré très-bien entendu. Après qu'on a monté la première rampe et qu'on est sur le premier palier, on voit une longue galerie au bout de laquelle il y a une perspective qui fait un très-bel effet. Après avoir visité ce couvent j'ay esté voir deux tours carrées de briques, qui sont basties dans une des places de Bologne ; l'une est extrêmement haute, et l'autre, qui l'est moitié moins, est aussy penchante que celle de Pise. De cette place j'ay esté voir dans l'église des religieuses du *Corpus Domini* le corps d'une religieuse qu'on montre comme une chose miraculeuse : il y a 150 ans qu'elle est morte, cependant son corps est tout entier et n'a presque rien de changé que la peau de la moitié du visage, qui est un peu noircie.

De là, j'ay esté à *San-Michele in Bosco*, qui est un couvent de religieux du mont Olivet hors la ville de Bologne, environ un demy-mille. Il est situé sur une petite colline qui domine la ville ; il est très-grand et très-bien basti ; dans le premier cloistre en entrant, il y a beaucoup de peintures à fresque de Louis Carrache. Dans tout le reste du cloistre il n'y a pas de peintures remarquables ni de choses particulières, que la grandeur du couvent, la beauté de ses cloistres, de ses bastimens et de sa vue qui

est très-agréable, découvrant toute la ville de Bologne et toute la campagne voisine, qui est très-belle.

De Modène, ce lundy, 11 may. — Je partis hier, 10 de may, de Bologne, et je suis arrivé à Modène le soir du mesme jour. Je n'eus que le loisir de rendre vos lettres à madame la duchesse de Modène, qui m'avoit desjà fait l'honneur de m'envoyer prendre à Bologne dans deux de ses carrosses.

Ce matin, 11 de ce mois, j'ay esté entendre la messe à une chapelle que madame la Duchesse fait bastir, qui est assez belle et d'une bonne architecture, sans qu'il y ayt pourtant rien de remarquable. Elle porte le nom de Nostre-Dame-Saint-Georges. De là, j'ay esté à Saint-Augustin, qui est la principale église de cette ville qui n'a rien de grand ni qui mérite d'estre rapporté. Il y a mesme bien des choses à dire qui sont contre le bon goust de l'architecture. De cette église, j'ay esté voir un théâstre pour des machines qui a esté fait par le mesme ouvrier qui a fait celuy du palais des Tuileries.

Ensuite de quoy estant venu disner, j'ay eu cette après-disnée audience de madame la duchesse de Modène la douairière et de M. le cardinal d'Est auquel j'ay rendu les lettres de Sa Majesté et les vostres, et puis j'ay fait la révérence à un fils du prince François.

Après mes compliments faits, j'ay esté voir l'appartement de M. le cardinal d'Est qui est très-beau et remply de très-belles peintures anciennes : il y en a six grandes chambres toutes remplies jusqu'aux plafonds qui en sont garnis, dans les compartimens de menuiserie qui les composent. Dans la première chambre en entrant à gauche, on voit deux grands tableaux qui en occupent toute la place : l'un représente une Noce de Cana et l'autre une Cène, l'un de Paul Véronèse et l'autre du Titien. Il y a dans le fond de cette mesme chambre un des plus beaux tableaux du monde qui est du Corrège ; il représente une Nuit et une Nativité de Jésus-Christ : tout le plancher de cette chambre est remply de tableaux du Tintoret et du Guide. Dans la seconde chambre, il y a une Nativité du Titien, une Adoration des rois, une Noce de Cana, de Paul Véronèse. De cette seconde chambre on entre dans trois autres dans lesquelles on voit plusieurs tableaux de bons maîtres, comme du Carrache, de Jules Romain et de beaucoup d'autres ; comme dans l'une on voit les Quatre Saisons du Carrache, dans une autre un tableau d'une Vierge du Pérugin, et dans l'autre un tableau du dessin de Raphaël et peint par le Garofalo. Dans la troisième chambre en droite ligne, il y a un très-beau et un très-grand tableau de Paul Véronèse qui représente Jésus-Christ qu'on va crucifier et qui porte sa croix. Dans la cinquième chambre, il y a une très-belle tapisserie et deux tableaux qui représentent deux Vénus, l'une est du Titien et l'autre du Carrache. J'ay vu dans la sixième chambre une Vénus du Guide, quelques tableaux du Titien et du Corrège ; mais sur tous les autres tableaux on m'a fait voir un Christ qu'on appelle *della Moneta*, parce qu'il tient une pièce d'or qui a la figure de César, et qui représente Jésus quand il dit qu'il falloir rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ; ce tableau est du Titien et est un des plus beaux qui se puissent voir.

Après avoir vu tous ces tableaux, j'ay esté ce soir voir la forteresse ou la citadelle qui est composée de quatre bastions réguliers attachés au corps de la place et un bastion détaché qui couvre la courtine au milieu de laquelle est la porte. De là, je suis venu prendre congé de madame la duchesse de Modène ; j'espère, s'il plaist à Dieu, après-demain matin arriver à Venise, après avoir arrêté deux heures à Ferrare.

SÉJOUR A VENISE,

DEPUIS LE MERCREDY, 13 MAY, JUSQU'AU SAMEDY, 23 DUDIT MOIS.

Du jedy, 14 may. — J'ay employé la matinée de cette journée à écrire ce que je remarquay hier aux environs de Venise, principalement sur sa situation, qui paroist toujours surprenante à ceux qui l'abordent pour la première fois. On commence à découvrir cette grande ville, fondée et bastie dans la mer, à près de 30 milles aux environs. Cependant, comme je venois du costé de Ferrare sur la rivière du Pô, j'entray dans les lagunes à 20 milles ou environ, et ne la plus bien voir, à cause que le temps n'estoit pas serein, que lorsque je fus approché d'un des bouts de l'isle de Lido, du costé de Malamocco : cette isle est une langue de terre d'environ 10 milles de long, qui fait comme un demy-cercle autour de Venise et qui la défend et rompt de ce costé la grande mer. On voit du costé opposé à l'isle, à 5 milles de la ville, le territoire de Padoue qui est le lieu le plus proche de terre ferme qui soit autour de Venise. En avançant, vers la ville, je remarquay le port de Povége où les grands vaisseaux se mettent à couvert; c'est une petite forteresse bastie dans la mer comme sont tous les autres bastimens qui sont en dehors de la ville, et qui paroissent aussy comme de petites isles. Après avoir passé Povége, le premier bastiment que je rencontray à 3 milles de Venise est San-Spirito qui est un assez beau couvent avec des jardins aussy couverts d'arbres que s'il estoit en terre ferme. Je remarquay aussy de cet endroit-là, environ à 4 ou 5 milles, l'entrée du port de Venise qu'on nomme Saint-Nicolas de Lido; il est situé à une des extrémités de la ville et à un des bouts de l'isle qui en cet endroit-là vient joindre la ville à un demy-mille près, l'embouchure et l'entrée de ce port ayant cette largeur-là. Il y a d'un et d'autre costé deux chasteaux garnis de grosse artillerie; on les appelle *Castelli*; entre ces deux chasteaux, environ 2 ou 3 milles avant dans la mer, on découvre le lazaret et la forteresse de Saint-Antoine, le lazaret est un lieu destiné pour la quarantaine que sont obligés de faire tous ceux qui viennent d'un pays suspect en temps de contagion.

Le reste de cette journée, je l'ay passée à me promener sur les canaux et aller de chez M. l'ambassadeur de France à la place Saint-Marc qui est l'endroit par où j'aborday hier : c'est sans contredit un des plus beaux endroits de cette ville. Le palais du doge qui en fait le principal ornement n'a pourtant rien de remarquable, estant tout d'une architecture gothique. La place Saint-Marc, au bout de laquelle on voit l'église du mesme saint, n'a non plus rien de considérable que la masse du bastiment de l'église, ses clochers et sa principale entrée estant d'un ouvrage tout à fait gothique. A l'un de ses costés est le palais Saint-Marc au-devant duquel finit le grand canal de Venise; c'est en cet endroit où il y a un assez grand espace dans la mer qui est presque basty tout autour, et qui fait comme un amphithéâtre. Parmy plusieurs bastiments considérables qui y sont fondés, il y a l'église Saint-Georges Majeur qui est un abbaye où sont des religieux de l'ordre de Saint-Benoist et l'église du *Redentore* qui est un couvent des Capucins. Je n'ay pas eu le loisir de faire autre chose aujourd'huy que de voir ces lieux par le dehors et me promener dans la place Saint-Marc, où pendant cette saison se tient une foire dans laquelle les nobles et toutes les dames se viennent promener le soir.

Du vendredy, 15 may. — J'ay esté voir aujourd'huy trois églises des plus considé-

rables de Venise ; la première est celle qui est vis-à-vis de Saint-Marc, qu'on appelle Saint-Georges Majeur ; c'est une abbaye de Saint-Benoist : le couvent est très-beau, d'une assez grande estendue ; les jardins en sont assez spacieux ; l'église est bastie en croix, d'une architecture moderne et assez propre, sans qu'il y ayt pourtant rien de remarquable pour la magnificence du bastiment ni pour la régularité. On montre comme une chose considérable le chœur des religieux, dont tous les sièges sont faits d'une menuiserie assez bien travaillée qui représente l'histoire de saint Benoist. Il y a dans le réfectoire un très-beau tableau de Paul Véronèse ; il représente les noces de Cana, et comme c'est un fort grand tableau dans lequel il y a un grand nombre de personnages, ce peintre y a mis les portraits des quatre illustres peintres de son temps, dont il en est un luy-mesme. Les autres sont le Giorgion, le Tintoret et le vieux Bassan. A main droite, en entrant dans l'église, on voit sur le premier autel une Nativité du vieux Bassan ; à costé du grand autel, j'ay vu deux assez beaux tableaux du Tintoret, l'un qui représente la Manne, l'autre le Festin de Balthazar. J'ay encore vu dans le chapitre des moines un tableau qui représente la femme prise en adultère. Le peintre qui l'a fait s'appeloit Roche-Marcon. De cette église, j'ay esté à celle du *Redentore*, où sont les Capucins, qu'on appelle *Giudecca*, parce que l'isle où elle est bastie s'appelle la Giudecca. Cette église est un vœu que la République fit dans le temps de la peste ; elle a esté bastie il y a cent ans. L'architecture en est très-belle et très-entendue, et c'est une des églises de Venise que j'ay trouvée la plus régulière. Pour des tableaux, je n'y en ay vu aucun de remarquable que celui qui est dans une chapelle à main droite auprès du chœur, qui représente un Baptême de saint Jean. Ce tableau a esté commencé par Paul Véronèse et a esté finy par ses enfans.

J'ay encore esté voir aujourd'huy la *Madone della Salute*, qui est un autre vœu de la République : il fut fait du temps de la dernière peste. L'architecture en est très-bizarre et mal entendue. Il y a un assez grand dôme sur le grand autel, auquel dôme en est joint encore un autre plus petit qui forme comme le chœur de cette mesme église, mais qui fait un très-meschant effet. J'y ay remarqué pourtant de fort beaux tableaux du Titien ; entre autres, dans la troisième chapelle à main gauche en entrant, un qui représente la Pentecoste, un autre dans la seconde chapelle à main droite en entrant qui représente l'Assomption de la Vierge ; trois autres tableaux du mesme peintre dans le plafond de la sacristie, à sçavoir un qui représente un David qui coupe la teste de Goliath, l'autre le Sacrifice d'Abraham, et l'autre Caïn qui tue son frère ; il y a de plus dans la mesme sacristie plusieurs autres tableaux du Titien, un grand tableau des Noces de Cana fait par Tintoret, et un petit tableau du Bassan qui représente une Descente de croix. Il y a encore plusieurs tableaux de différens peintres célèbres, comme dans le plafond du mesme lieu ; on en voit trois du Salviati, un qui représente la Manne, un autre un Daniel dans la fosse aux lions, l'autre un Élie dans le désert. Dans le mesme plafond, il y a encore huit testes de Giorgion, qui sont dans des médailles qui en forment les compartimens.

Du samedi, 16 may. — J'ay esté aujourd'huy à Murano, qui est une petite ville séparée d'environ un mille de Venise, et qui est un lieu où l'on fait toutes les glaces et toutes les verreries qui se font dans ce pays-cy. J'y ay vu travailler aux glaces ; les ouvriers qui les font sont plus adroits et plus habiles que ceux que nous avons vus en France. Je n'ay pourtant pas vu faire de plus grandes glaces ; mais ce que j'y ay pu remarquer m'a fait comprendre aysément de quelle sorte il se faut prendre à cette nature de travail. De Murano, j'ay esté chez un noble Vénitien qui a de très-beaux tableaux

dont quelques-uns sont à vendre; entre autres, il y en a un de Paul Véronèse qui représente une Europe ravie par Jupiter transformé en taureau et entourée de petits Amours qui soutiennent des festons de fleurs; les compagnes d'Europe sont peintes affligées sur le bord de la mer; le paysage et tout le tableau est très-agréable; il est de quatre brasses en carré. Il y a encore un tableau de saint Jérôme peint par Tintoret: il est de deux brasses de haut et d'une et demie de large; un portrait d'une femme à my-corps du Titien et une teste de Marie-Madeleine du mesme, une figure de femme à my-corps du Parmesan; un dessus de clavecin peint avec soin par le Tintoret, où est représenté le mont Parnasse et les neuf Muses; deux boucliers tout peints de la main de Jules Romain, sur lesquels sont représentées des batailles; le fond du bouclier est noir, et toutes les figures sont parfaitement bien faites et rehaussées d'or; un dessin de Michel-Ange qui représente le Jugement universel, et plusieurs autres tableaux de peintres modernes.

Je me suis appliqué le reste de la journée à voir plusieurs tableaux en différens lieux. J'ay esté aux religieuses de l'Humiliation où j'ay remarqué dans le plafond de cette église trois tableaux de Paul Véronèse: le premier en entrant est une Annonciation, celui du milieu est une Assomption d'une Vierge, le troisième est une Nativité. J'ay encore vu sur le grand autel un Christ du mesme Paul Véronèse, et une Descente de croix du Bassan.

Du dimanche, 17 may. — J'ay esté ce matin à la chapelle de Saint-Marc où le Doge, MM. les ambassadeurs et une partie du sénat de Venise estoient assemblés pour entendre la messe, ce qui s'observe de cette façon toutes les grandes festes de l'année: le Doge estoit assis à la première place à main droite, auprès de la porte par laquelle on entre dans le chœur; il avoit à son costé M. le nonce, après lequel estoit l'ambassadeur de France. Dans le reste du chœur, sur des bancs rangés les uns devant les autres, estoient assis les nobles vénitiens vestus de grandes robes rouges; pour le Doge, il portoit une robe de brocart rouge rehaussé de grandes fleurs d'or, et sur la teste il portoit un petit béguin de toile fine empesée qui a deux petites oreillettes qui se relèvent auprès de ses oreilles, ce qui est sa coiffure ordinaire, sur laquelle il met encore son bonnet ducal, qui est une manière de corne qui avance sur le devant de la teste, et qui forme le bonnet le plus bizarre et le plus particulier qui se puisse voir. J'ay observé encore la marche avec laquelle il s'est retiré de cette chapelle; je l'ay vu passer sur un des degrés qui vont au palais Saint-Marc; il avoit à ses costés l'ambassadeur de France et le nonce qui l'ont quitté au bas du degré. Pour le sénat qui suivoit derrière luy, et pour le prévost qui marchoit devant avec quelques-uns de ses gardes et plusieurs officiers du doge, ils ont esté tous ensemble le conduire jusque dans sa chambre.

De là, j'ay esté voir l'église des Cordeliers nommée *Frari*, où j'ay vu le tombeau du doge Pesaro et un mausolée du prince Almeric d'Est. Auprès du tombeau de Pesaro, j'ay vu une Vierge sur un autel, un saint Pierre d'un autre costé, et quelques portraits des nobles de la famille de Pesaro faits par le Titien, comme aussy j'ay vu au delà de la chapelle Saint-Antoine un tableau de Salviati qui représente une Circoncision, et dans la chapelle ensuite une sainte Catherine du Palme, et une Assomption du Titien.

De cette église, j'ay esté à Saint-Roch où j'ay vu en entrant à main droite un tableau de la Piscine du Tintoret, et à main gauche un saint Martin à cheval du Pordenone, comme aussy quatre tableaux du Tintoret dans le chœur de l'église, dont l'un représente un saint Roch dans un hospital de pestiférés; l'autre le représente en prison, et les deux autres quelques actions de sa vie. La coupole du dôme de cette église est peinte du

Pordenone, où est représenté un Dieu le père porté par des anges, et plus bas sont les quatre évangélistes et les quatre docteurs. Les portes mesmes qui ferment les orgues sont peintes de la main du Tintoret; dans le dehors, il a représenté saint Roch qui baise les pieds du pape, et dans le dedans, une Annonciation. On y voit encore un estandard de saint Roch peint de la main du Carrache. J'ay été ensuite de cela dans l'église ou dans la chapelle des Pénitens Saint-Roch. Toute une grande salle basse qu'on trouve d'abord est remplie de tableaux du Tintoret où sont représentés : dans le premier à main gauche en entrant une Annonciation, ensuite une Adoration, ensuite une Fuite en Égypte, ensuite le Massacre des Innocents; du costé de l'escalier, au-dessus du cintre de l'entrée, une Annonciation du Titien; en entrant à main droite dans la salle haute, on trouve d'abord un tableau où le Lazare est ressuscité; ensuite un autre du Miracle des cinq pains; le tableau du maistre-autel est un saint Roch en prière; ensuite est une Cène, un Jardin des olives, une Résurrection, un Baptême de saint Jean, une Nativité, et entre les fenestres un saint Roch et un saint Sébastien dans deux tableaux séparés; proche du lieu qu'ils appellent l'*Albergo*, à main droite, un Christ qui porte sa croix; au-dessus du bureau où sont leurs registres, un grand Crucifix; dans le mesme lieu, un tableau de Pilate qui se lave les mains; au-dessus de la porte, un *Ecce-Homo*; dans le plafond, un saint Roch qui monte au ciel; ensuite de l'*Albergo*, dans la salle une représentation de la Piscine, une Transfiguration. Tout cela est du Tintoret; tout le plafond est encore peint de luy : les trois principaux tableaux représentent la Manne dans le désert, le Serpent d'airain et les Eaux de la pierre d'Oreb.

Du lundy, 18 may. — Aujourd'huy j'ay esté voir le Trésor de Venise et le palais du doge; le Trésor m'a esté montré par ordre du sénat. Il consiste en deux choses différentes, sçavoir : les reliques et les pierreries. Ce qu'il y a de plus considérable parmi les reliques sont sept ou huit grands morceaux de la vraie croix, des cheveux, du lait et un voile de la sainte Vierge, quatre ou cinq pointes de vraies épines et plusieurs autres choses saintes qu'ils conservent avec beaucoup de soin. Pour le Trésor, il consiste en beaucoup de pierreries plutost considérables par leur grand nombre que par leur valeur : les plus remarquables sont quatre escarboucles dont il y en a deux qui sont aussy grosses que des œufs; une tasse, des plus grandes que l'on fasse ordinairement, d'une turquoise; douze couronnes des suivantes de sainte Hélène, leurs hausse-cols ornés de pierreries et faits d'or massif; comme aussy une couronne de cette sainte, qui est plus belle que toutes les autres; le bonnet avec lequel le doge est couronné lorsqu'il est élu : il est d'or massif et il est orné de quantité d'émeraudes, de perles et d'autres pierres d'une très-grande valeur. Après avoir vu le Trésor, j'ay esté voir la salle où s'assemble le sénat, qu'on appelle la salle du Grand-Conseil. Du costé du siège du doge, il y a un Paradis du Tintoret, où il y a un très-grand nombre de figures; comme la partie en laquelle ce peintre excelloit estoit de bien mesnager les ombres et de placer le clair et l'obscur avec adresse, il a eu dans la grandeur de ce tableau un beau champ pour exercer son génie. Tout le plafond est de Paul Véronèse. En sortant de cette salle je suis entré dans une autre, où j'ay vu la Bataille de Lépante peinte à fresque par le Tintoret, et la Bataille des Dardanelles par le cavalier Libéri. De là, je suis passé dans cinq ou six salles d'armes qu'on réserve dans le palais Saint-Marc pour les nobles; il y en a pour armer 4,000 gentilshommes en un moment : toutes les armes à feu sont chargées, et au-dessous de chacune sont leurs fournimens qui sont remplis de plomb et de poudre, et de tout ce qui est nécessaire pour charger. Les salles sont très-propres et très-bien

tenuës ; dans quelques-unes, il n'y a que des armes anciennes, des arbalestes, des arcs et plusieurs choses extraordinaires : on y montre mesme des bagatelles peu dignes de curiosité, comme l'espée de Scanderberg, la visièrè du cheval d'Attila, et beaucoup d'autres choses ou fabuleuses ou ridicules. Ce que j'ay remarqué cependant de plus considérable est une machine avec laquelle on peut allumer facilement deux mille mèches à la fois, et un fanal de galère d'argent avec de grandes glaces de cristal de roche, qui est un très-bel ouvrage.

Du mardy, 19 may. — J'ay esté ce matin à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, où j'ay vu le tableau de saint Pierre, martyr, qui est le plus beau que le Titien ayt jamais fait ; il est à l'entrée de l'église à main gauche, au premier autel. J'ay vu encore le couvent des religieux, qui est très-beau.

De là, j'ay esté revoir le palais Saint-Marc, que je n'avois point encore vu avec assez de soin. Après avoir monté le grand escalier où sont les figures de Sansovino, on monte dans un autre petit escalier peint par Battista Franco, disciple de Raphaël d'Urbain ; en haut il y a quatre tableaux du Tintoret ; dans une salle à main droite il y a un tableau du Titien qui représente la Foy ; le plafond de cette salle est peint par le Titien. De là, on entre dans la salle du Collège, où le prince donne audience aux ambassadeurs : tous les tableaux qui sont dans cette salle sont du Tintoret. Dans la salle suivante, qui s'appelle la salle des *Pregadi*, il y a encore plusieurs autres tableaux du mesme et du Palme, qui représente l'abondance de Venise en différentes façons. Dans la chapelle du doge, il y a un tableau qui représente des pèlerins, qui est du Titien ; dans son appartement, il y a à l'entrée, sur la porte, un saint Christophe peint à fresque par Titien ; dans la salle du Conseil des Dix, il y a un grand tableau de Paul Véronèse où est peint un Jupiter qui foudroie les Vices. Il y a plusieurs autres tableaux dans les compartimens et, entre autres, un qui représente Junon qui jette des couronnes et des trésors sur Venise ; dans une autre salle ensuite, tout le plafond est peint de Paul Véronèse, où sont représentées la Foy, l'Espérance et la Charité. La salle où s'assemblent les sages-grands est encore peinte de Paul Véronèse ; il y a au-dessus du tribunal une Nostre-Dame de Raphaël.

Du mercredi matin, 20 may. — J'ay esté ce matin dans l'assemblée du sénat pour voir comme on ballotte et comme on prend les suffrages. Je n'ay pas été fort édifié de la manière que j'ay vu qu'on se gouverne dans cette assemblée. Les nobles se promènent et causent haut dans cette salle tandis que le doge est assis avec ses conseillers dans une espèce de parquet, qui est à l'un des bouts de la salle, plus élevé que le reste ; des petits garçons portent dans la salle des boîtes qu'ils appellent boussoles, dans lesquelles on met les balles dont la couleur marque l'avis de celui qui les met, et, ensuite, ayant porté ces boîtes à l'endroit où est le doge, on les vide pour compter s'il y a plus de voix pour élire ou pour exclure celui qui demande une charge, si c'est pour une charge qu'on délibère, ou si l'on doit faire ou ne faire pas la chose qui a été proposée. Dans ces sortes de conseils, ils laissent entrer les estrangers considérables qui passent dans leur ville ; il y a mesme un banc qui est destiné pour eux, et l'on voit fort commodément tout ce qui s'y passe, et comme ils ballottent et délibèrent des affaires mesme les plus considérables.



L'EXPOSITION DE BORDEAUX



L'ACTION des *Sociétés des Amis des Arts* devient, en province, de jour en jour plus décisive et en même temps plus curieuse à observer. Aussi la *Gazette des Beaux-Arts* s'est-elle imposé l'obligation d'aller étudier les expositions qu'elles organisent et d'en rendre compte, proportion gardée, comme d'un Salon parisien. Nous entretenions récemment nos lecteurs de l'exposition de Lyon ; nous avons à

leur parler aujourd'hui de celle de Bordeaux, et la tâche nous est d'autant plus facile que ces expositions sont aussi dissemblables par l'aspect que le sont les villes de Bordeaux et de Lyon, et le caractère de leurs habitants.

La centralisation déterminée par la Révolution française et portée à son comble par l'Empire a rendu impossible, au moins pour de longues années encore, la réorganisation des centres provinciaux comme foyers de manifestations d'art. La science, qui vit de faits positifs, peut produire des actes isolés et d'une immense portée. Mais la littérature, qui demande un public immédiat et choisi, mais les arts du dessin, qui ont besoin d'encouragements certains, n'ont presque aucune chance de se développer fructueusement en dehors de Paris. C'est là qu'est le Théâtre, le Public, la Critique. C'est là aussi que sont les immenses bibliothèques, les professeurs célèbres, les riches musées. Les *Sociétés des Amis des Arts* peuvent seules, — pour ce qui concerne les artistes, — décentraliser pacifiquement la France, et pour un observateur attentif, certains symptômes révèlent déjà des résultats acquis. Dirigées par des amateurs intelligents, actifs et riches, elles sont en rapports presque directs avec les municipa-

lités, qui, à notre sens, auraient tout intérêt à étendre leurs pouvoirs et à ne rien décider, en dehors des questions de finance, sans avoir pris leur avis. La population, à laquelle elles offrent chaque année une récréation noble et agréable, s'habitue à leur influence et la subit sans regret. Les artistes locaux, dont elles doivent se montrer les protectrices-nées, reçoivent d'elles les encouragements réellement profitables, puisque tel d'entre eux, après avoir obtenu dans la jeunesse une pension de la ville ou du département, se trouve sans ressources au moment où il commence à faire acte de virilité. Enfin par le choix des tableaux qu'elles réunissent, avec des peines dont on ne peut guère se rendre compte lorsqu'on n'en a point pris sa part, elles doivent aider singulièrement à la diffusion des idées d'art dans les masses. Les tendances des *Sociétés* des diverses provinces sont même à cet égard extrêmement sensibles : Strasbourg n'appelle guère que des artistes d'outre-Rhin ; Lyon a son école propre et les Parisiens n'y figurent à peu près que comme appoint ; Bordeaux, au contraire, suit d'un œil attentif les Salons parisiens, note les célébrités naissantes et semble porté d'instinct vers les coloristes. Un grand nombre des plus beaux tableaux modernes ont passé par les galeries de la Terrasse du Jardin public ; quelques-uns même sont entrés, à la sollicitation de la *Société*, dans le musée de la ville, et notamment Eugène Delacroix, MM. Léon Cogniet, Ziem, Corot, Daubigny, Gigoux, etc., y sont représentés par des pages qui comptent parmi les meilleures de leur œuvre. Avec un budget triple, dans dix ans le musée de Bordeaux pourrait avoir atteint le Luxembourg¹, et c'est l'école romantique, je veux dire celle de la lutte et du mouvement, qui y triomphe, sans cependant qu'il y ait de parti pris d'exclusivisme.

Chacun s'intéresse à cette *Société* dont le conseil d'administration déploie une activité si intelligente et si désintéressée. L'an dernier, le surintendant des Beaux-Arts lui prêtait la *Noce juive*, d'Eugène Delacroix, et nous applaudissions, car il nous semblerait utile que le musée

1. Notons au passage que le musée de Bordeaux est toujours baraqué dans le jardin de l'Hôtel de ville, et que ce provisoire qui menace de devenir éternel est vraiment pénible. Les chances d'incendie y sont considérables. Un violent orage peut l'inonder. Enfin la réorganisation de ce musée serait un excellent prétexte pour l'épurer, car des copies de maîtres anciens et modernes, des toiles sans valeur, même archéologique, l'encombrent et le déshonorent. Les fonds pour la construction d'un monument digne de la ville qui a eu M. de Tourny pour édile sont en caisse. Le choix de l'emplacement seul est en discussion. Il est de toute nécessité qu'une solution vienne donner satisfaction aux réclamations de tous les sincères amis des arts.

du Luxembourg devint une sorte de South-Kensington des arts et qu'il fit voyager pour l'instruction des artistes et du public les chefs-d'œuvre des maîtres contemporains. Pour trop de monde en France leur nom, leurs doctrines, n'éveillent que des souvenirs confus de luttes aujourd'hui apaisées. — Cette année, le prince Napoléon a envoyé à Bordeaux l'*OEdipe et le Sphinx*, de M. Gustave Moreau, acquis à la suite du Salon dernier et dont nos lecteurs connaissent au moins par la gravure¹ l'allure archaïque et les austères promesses. N'était-ce point une bonne inspiration du président de la *Société*, M. T. B. Scott, que de solliciter le prêt d'un tableau qui avait, à différents titres, sollicité l'attention générale au Salon dernier? — M. Émile Péreire, avec une grâce parfaite, a accordé un *Paysage* d'un peintre d'Amsterdam, au nom étrange et au talent modéré, M. Cornelis Koekkoek, et aussi une des plus énergiques *Marines*, de M. Théodore Gudin. — Enfin, le directeur même de cette *Gazette* s'est dessaisi de quelques dessins de M. Ingres qui sont l'honneur d'un cabinet : deux portraits d'homme et de femme, délicatement tracés à la mine de plomb, la *Petite fille au chevreau*, dont nos lecteurs n'ont point oublié la grâce souriante, le *Romulus emportant les dépouilles opimes* et un carton de la plus haute importance pour le tableau de M. Marcotte, l'*Odalisque et son esclave*. Étendue demi-nue sur des carreaux, noyée dans la chaude atmosphère du sérail, la tête abandonnée sur les bras repliés, l'odalisque écoute rêveuse et ardente les chants voluptueux qu'une esclave murmure à ses pieds ; au fond de l'appartement, le muet, les mains croisées, attend des yeux l'arrivée du sultan. Cela ne vise point à la couleur locale, mais cela peint la volupté avec toute l'intensité et toute la retenue que l'art imprime à ses grandes œuvres. — Il faut citer encore parmi les prêts ceux d'un amateur dont les collections n'ont pas droit à la notoriété, une étude de M. Ingres, d'après les *Porteurs du Pape*, dans la fresque du Vatican, la *Messe de Bolsena*, et un curieux dessin sur papier bleu et au fusain, par M. Meissonier : son propre portrait, en apôtre, et posant pour un fougueux saint Paul.

L'an prochain, on se propose de réunir quelques-unes des œuvres de G. Troyon, qui avait ici un ami des plus intimes et des plus dévoués, M. A. Charroppin, vice-président de la *Société*. Le musée² ne possède de Troyon que des *Bœufs au labour*, d'importance secondaire. C'est donc

1. *Gazette des Beaux-Arts*, Livraison de juin 1864. Gravé par Léopold Flameng.

2. Nous avons dit l'an dernier que la ville avait acquis une *Bacchante renversée par une chèvre*, de M. Bouguereau. Le musée a reçu du gouvernement, à la suite du Salon, le *Narcisse* de M. Vibert (gravé sur bois dans la *Gazette*, juin 1864), et le *Tri-bunal des eaux à Valence en 1810*, par un peintre espagnol, M. Bernardo Ferrandiz.

une occasion toute naturelle de relever, aux yeux du public bordelais, le maître paysagiste.

Quelles seront cette année les acquisitions? Atteindront-elles le chiffre des années précédentes? c'est ce que nous ne pouvons dire au moment où nous écrivons ces lignes. Le *New-Club*, qui avait montré de si belles dispositions et qui, nous ne voulons point en douter, n'y renonce point, se trouve dans les embarras coûteux d'une installation nouvelle et il est à craindre que, pour cette année, il ne prive la *Société* de ce poids, considérable aux yeux du public et des artistes, d'une acquisition de quelques milliers de francs. Combien cela serait regrettable et quel engagement prendrait, par ce retard, le *New-Club*, de s'acquitter royalement dans l'avenir! Tous les clubs devraient avoir leur galerie. Les salles sont vastes, les salons nombreux, la dépense partagée est minime, et de cette sorte les torts du cigare, du jeu et des paris de course subiraient à nos yeux une considérable atténuation... Mais les Bordelais sont de si aimables gens, ils ont pour leurs hôtes de si délicates attentions, ils portent à un si haut point l'art de se montrer, à l'étranger de passage, par les côtés les plus séduisants du caractère et de l'esprit, que le sage, ébranlé, doit s'enfuir au moment où il se sentirait prêt à leur pardonner de ne point acheter assez de tableaux en faveur des raffinements du luxe de la table et de la cave. La peinture est une source de jouissances infinies et, grâce aux dieux, des plus tyranniques. Que de fois l'a-t-on dit : l'homme riche ou pauvre qui, pour la première fois, accroche dans son cabinet ou dans sa chambre un tableau même médiocre, mais qui le touche, celui-là est un homme en grand danger. Invinciblement le tableau appellera un pendant. Le pendant fera paraître nues les autres parois. Puis, tel maître deviendra le favori, puis tel genre et aussi tel style d'école... Continuez vous-même la progression, lecteur bienveillant... et achetez le plus possible d'œuvres d'art!

Mais ce qui nous surprend encore plus que le peu d'empressement de certains habitants notoirement bi et tri-millionnaires à acquérir des tableaux et des statues — l'honneur d'une belle habitation, — c'est que Bordeaux n'ait point vu naître un plus grand nombre d'artistes originaux.

Quel admirable spectacle cependant que celui de ce port que les quais embrassent dans leur vaste demi-cercle! Il est cent fois plus port de mer que ces bassins du Havre, qui ne sont que des éditions in-folio du canal Saint-Martin! Quel plaisir nous aurions, si nous étions peintre, à tenter d'en exprimer l'effet grandiose et les détails animés! — Un dimanche surtout, à la fin du jour, ce port nous frappa par sa poésie. Les rayons du soleil doraient encore le haut des mâts, les vergues, les voiles enroulées et

allaient glacer de pourpre brunie les collines de Cénou, de la Bastide et de Floirac, reliées elles-mêmes au ciel par des demi-teintes violacées : la Gironde roulait ses flots jaunes, et les canots de plaisance passaient gaie-ment comme de noirs insectes au milieu des trois-mâts, des goélettes, des steamers aux courtes cheminées et des barques à voile descendant gravement avec la marée : les cordages tendus semblaient des fils d'arai- gnées colossales : les flammes et les pavillons jouaient au vent. Sur le quai, du bruit et de vives couleurs, des Basques portant la veste accro- chée sur l'épaule, des femmes marchant avec un fardeau de linge en équilibre sur la tête, des grisettes qui rient aux éclats en épluchant des oranges, une file de chevaux étiques, de mulets fourbus et d'ânes éreintés que l'on mène en pâture aux sangsues, des chaudières colossales peintes au minium attendant l'embarquement, à la base d'une grue dont les bras conjugués rompent brusquement les lignes horizontales, des tentes- magasins en coutil rayé, des matelots qui ne peuvent solder l'arrière des longues soifs de la traversée et le mousse anglais aux cheveux pâles accoudé et grave. A droite, le pont traversant la Gironde en dix-huit enjambées, et plus loin, alléurant l'eau lorsque la marée est haute, ces vastes ateliers où l'on construit côte à côte des vaisseaux marchands, des corsaires pour les prendre et des monitors pour les faire rendre... Ce n'est là qu'un rapide croquis sur une feuille de carnet. Comment tout ce qui naît à Bordeaux avec ce *mens divinior* qui fait l'artiste, n'est-il point entraîné dès l'enfance vers ces spectacles infiniment variés ? Les Hollandais ne sont guère sortis de leur pays, et que de choses ils y ont vues ! Ne fût-ce que comme succès d'originalité, il y aurait toute une for- tune pour le peintre qui tenterait les effets d'obscurité, de lumières contrariées, de jours vifs, de formes bizarres, de plans interrompus, de forges allumées, d'escaliers piranésiens, de mouvements de cyclopes qui frappent à chaque pas le visiteur le plus inattentif dans ces ateliers de construction que nous citons à l'instant. — Eh bien ! Bordeaux ne compte qu'un seul peintre de marine, un élève de M. Durand Brager, M. Richard Faxon. Il a exposé une *Barque de la Gironde* et un *Navire, voiles au ser, environs de Bordeaux*. M. Faxon connaît admirablement son gréement et sait le rendre de façon à contenter les capitaines au long cours et à ne point mécontenter les critiques moins soucieux de l'exactitude expresse. Ses tableaux ont une bonne allure ; seule la palette manque d'éclat et de force.

M. Antony Serres est un Bordelais qui habite Paris et, circonstance aggravante, exécute des idylles intitulées la *Jeunesse*, jeunesse person- niée par de grands adolescents couronnés de mythologie et de roses.

M. Chaigneau peint à Barbizon des paysages et des moutons généralement un peu mélancoliques; nous aimons beaucoup son *Printemps*; c'est un chemin qui se bifurque en entrant sous un bois que glacent de vert tendre les jeunes pousses et les petites feuilles. M. Diaz est représenté par des toiles de vieille date qui ne donnent point l'idée complète de son aimable talent. Mais pourquoi ne veut-il point peindre un bon et grand tableau que la ville s'empresserait assurément d'acquérir? M. Dauzats, — un retardataire bien coupable aussi envers le musée de Bordeaux, — a envoyé trois charmants souvenirs de l'Égypte, de l'Algérie et de l'Espagne; ce dernier surtout, la *Micalète*, cathédrale de Valence, est d'une gaieté de ton, d'une justesse de perspective, d'un esprit dans la touche vraiment sans rivaux. M^{lle} Rosa Bonheur, M. Brascassat, boudent leur ville natale.

M. Léonce Chabry est fixé à Bordeaux. Dans de précédentes études, nous avons insisté sur le côté élégiaque de ce fin talent. Cette année, il semble qu'il ait cherché la gaieté. N'en croyez rien. Il s'est arrêté au sourire et ses paysages sont toujours peints dans un de ces jours que Delacroix appelait si joliment « un temps nerveux. » M. Léonce Chabry est un vrai artiste : il sait choisir un site, composer un tableau, l'animer d'animaux, le bien peindre. Sur un seul point, il est inférieur à lui-même : le dessin. L'ensemble de ses tableaux manque de plans. Du bord inférieur qui touche au cadre jusqu'au sujet intéressant, il croit peindre un terrain, c'est un mur perpendiculaire qu'il élève; ses arbres n'ont point assez de relief, ses silhouettes d'accent. M. Chabry a de longues et sévères études à refaire. Qu'il s'y mette courageusement, non pas dans l'atelier, mais dans la cour, dans la rue, dans la campagne; qu'il étudie l'attache des membres, la raison du mouvement, le jeu de la lumière sur les surfaces. Tout le monde s'intéresse à ses progrès. Un fin connaisseur a acheté sous nos yeux le plus petit et le plus complet de ses envois. Quelque jour la critique parisienne s'arrêtera à son tour devant ses toiles, et ce jour-là il ne faut point que M. Chabry fasse mentir les espérances que nous fondons sur lui. — M. Auguin, qui a travaillé avec M. Corot, est doué d'un bon tempérament de décorateur. Il lui manque peut-être d'oser aborder de grandes toiles pour déployer à l'aise ses qualités. — M. Pradelles a emprunté à M. Courbet ce procédé, si difficile à bien conduire, de la truelle et du couteau à palette substitués presque uniquement à la brosse. Mais il avait déjà un sentiment très-personnel de certains aspects rudes de la nature à l'automne ou à la nuit tombante. — En général, les artistes provinciaux n'osent point assez aborder ces grandes

compositions dont le placement serait trop aléatoire. C'est là que le rôle des *Sociétés* est de se substituer aux particuliers, jusqu'à ce que ceux-ci se décident à leur tour à commander aux artistes des travaux décoratifs. On a depuis tant de siècles personnifié l'Été par une femme brune et nue assise sur des gerbes, l'Automne par un gaillard joufflu couronné de pampres, qu'on sera bien des années encore à persuader aux gens riches que c'est précisément aux paysagistes qu'il faut demander de représenter sur les quatre panneaux d'une salle à manger les Saisons par des paysages. Les paysagistes modernes savent les traits qui caractérisent les Mois aussi bien qu'un élève de Rome est censé connaître la mythologie, et il faut autant de science pour rendre ces mille petits nuages roses qui font cortège à l'astre roi lorsqu'il paraît à l'horizon que pour teinter de gelée de groseille les doigts en fuseau d'une Aurore attelant le char de Phébus.

Les Athéniens de Paris dussent-ils sourire de notre confiance, nous croyons que Bordeaux aura peut-être cette audace avant eux. Un fait nous a vivement frappé : lorsque nous arrivâmes à Bordeaux, les choix pour le musée de la ville n'étaient point arrêtés définitivement, et c'est un tableau de M. F. Millet, un des meilleurs de son œuvre, il est vrai, la *Tondeuse de moutons*, qui, après avoir d'abord étonné, tenait les esprits en suspens. Ce tableau a été jugé dans ce recueil même (juillet 1861) avec une grande indépendance, et il avait été vu par notre collaborateur dans le jour le plus exécrable qui ait jamais travesti une exposition officielle. Ici l'effet est bien différent ; le ton d'ailleurs a pris de la force et la peinture s'est égalisée. Mais c'est un trait remarquable que d'avoir pensé à faire entrer dans le musée cette composition qui exprime avec une conviction si austère les fatigues du travail de la campagne. Nulle coquetterie ni dans la pensée, ni dans le rendu : une grande jeune femme, à la peau mordue, tannée par le soleil, aux membres robustes à la façon des antiques, au geste sobre, aux attaches déformées par l'usage d'outils lourds et rudes, aux vêtements d'étoffe grossière et ajustés sans afféterie. Et cependant un attrait sérieux, une grâce latente, une solennité imprévue, je ne sais quoi d'honnête, de respectable comme tout ce qui procède immédiatement de la nature, et aussi, comme le disait M. Léon Lagrange, « entre la nature et l'image que nous en offre M. F. Millet, une intervention de son esprit, une idée, un sentiment. » Nous-même, quelques semaines après le Salon de 1861 (t. II, p. 262), revenions, à propos de ses eaux-fortes, sur la donnée particulière de l'œuvre de M. Millet. Aujourd'hui nous signalons ces dispositions des Bordelais comme un signe de grande justesse d'appréciation. Le tableau de M. Millet

écrase tout le reste de l'exposition. Nul doute qu'il ne conserve dans le musée, qui ne doit point se montrer trop facile au tableau de genre secondaire, l'effet qu'il doit à une pensée fortement accentuée, à un dessin simplifié et savant. C'est un tableau de galerie publique, quelques discussions de doctrine qu'il puisse encore soulever, et ce n'est que Bordeaux qui puisse avoir la vaillante audace de le conserver¹.

Les autres toiles qui sollicitaient l'attention de l'administration municipale étaient un excellent paysage de M. Alfred de Curzon, le *Vésuve, vu des ruines de l'amphithéâtre de Pompéi*, très-habilement combiné et plein des fraîches haleines qui courent à l'aube dans la campagne; et aussi la *Quête au loup*, spirituelle composition de M. Gustave Brion dont la *Gazette* a donné l'an dernier une eau-forte. Enfin on devait prendre quatre bronzes choisis par M. Barye dans les meilleures séries de son œuvre : *Thésée combattant corps à corps avec le Minotaure, Tigre et Antilope, Cerf et Panthère, Tigre et Gavial*. On se propose de compléter plus tard cet œuvre, si mal connu des contemporains et que la postérité placera si haut. J'écarte tout ce qui me vient à l'esprit sur ce sculpteur de haute race, puisque notre ami Paul Mantz le dira bien plus éloquemment que nous dans une étude qu'il termine. Je ne veux que rappeler ici le prix minime de ces chefs-d'œuvre de fonte, leur belle allure dans les vitrines des cabinets ou sur les meubles des galeries. Mais je m'arrête bien vite devant de si secondaires éloges. Je voudrais, à mon prochain voyage à Bordeaux, apprendre que la ville a confié à M. Barye l'ensemble de quelque monument public, fontaine ou statue².

On nous pardonnera de ne point nous étendre sur des œuvres qui ont honorablement figuré aux Salons parisiens. Il nous suffit de rappeler la *Jeune fille à la tourterelle*, de M. Chaplin; la *Vénitienne*, de M. Timbal; la *Naissance de Vénus*, de M. Amaury Duval; les *Batailles*, de MM. Bel-

1. Quelles que soient les divergences de vues sur les tendances de M. Millet, on ne peut nier que les occupations rurales n'ont point encore rencontré d'interprète plus sérieux. Le philosophe écarté, il reste un artiste qu'on ne saurait accuser de flatter les caprices de la foule, et cependant, même après le succès incontesté de la *Bergère*, au Salon dernier, M. F. Millet n'est point représenté au Luxembourg. Decamps, non plus, ou à peu près, et bien d'autres encore dont les noms sont justement populaires.

2. On se rappelle ce qu'écrivait Decamps au docteur Véron : « Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye, ce génie piquant et original, aux aptitudes et aux études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde... Il est triste de constater qu'un talent qui seul peut-être eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. » Rappelons, pour être juste, que M. Barye vient de terminer une statue équestre de Napoléon pour Ajaccio et en entreprend une autre pour Grenoble.

langé père et fils; la *Musique de chambre*, de M. Ph. Rousseau; les *Paysages* de MM. Daubigny, Appian, E. de Tournemine, Quéroy, E. Breton, Groiselliez, Paul Flandrin, Jongkind et Courbet, et de M^{me} Nivet-Fontaubert; le joli *Pierrot*, si effrontément gourmand, de M. Monginot; des *Natures mortes* de M. Vollon; des *Intérieurs*, de MM. Bonvin et Ribot; une *Étude d'Italienne*, par M. Léon Bailly. Nos lecteurs savent ce que tiennent tous ces artistes et bien d'autres dont la seule mention transformerait cet article en livret. Mais ce qui différencie beaucoup cette exposition de celles que nous sommes appelé à voir en province, c'est que, grâce aux relations personnelles des personnes qui la dirigent avec des artistes de Paris, elle renferme toujours quelques morceaux inédits. Nous allons sommairement les passer en revue. C'est le très-singulier *Portrait de M. Fromentin*, par M. Ricard, tête grave, front dépouillé, joues maigres et sillonnées, arcades sourcilières protégeant durement des yeux noirs et tout ronds ouverts, le tout d'un modelé plus suivi que ne le comportait autrefois le procédé de M. Ricard, mais le tout aussi s'enlevant en terne sur un fond vert, si étrange, si invraisemblable, que j'en cherche encore l'excuse; ce n'est point là une fantaisie, c'est une erreur de coloriste. — C'est aussi, de M. Ribot, une étude grande comme nature, un *Moine assis*, au vêtement de laine marron, à la tête et aux mains vivement éclairées, à la physionomie dure et extatique; un greffier d'inquisition en disponibilité. — C'est encore une délicieuse réduction du tableau que, nous a-t-on dit, M. Fromentin envoie au Salon, des *Arabes chassant au faucon*, au milieu d'une plaine inondée; rien de piquant comme le groupe des trois cavaliers qui attendent, rien de piquant comme les chasseurs dont les chevaux font jaillir sous leur galop des gerbes d'eau, rien de fin comme ce ciel où le faucon lie un héron; cela a été observé et saisi à la façon de certaines lithographies du *Siège de Rome* ou du *Voyage en Crimée* de Raffet. — Un Corot charmant, avec ce petit nuage transversal qu'ont vu, au bout du chemin qui sort de la forêt, ceux qui se lèvent à quatre heures du matin et qui courent « parmi le thym et la rosée. » — Un tableau de genre, d'un Belge, M. Louis Verwée, évidemment élève de M. A. Stevens, la *Rose*, une scène charmante dans son réalisme: dans un jardin, au pied du perron d'une maison à persiennes grises, une jeune femme en robe de mousseline blanche passe un bouton de rose dans la boutonnière de la redingote d'un beau cavalier, que nous devons supposer être son mari. Tant de toiles inédites, ne sont-ce pas là des primeurs bien faites pour satisfaire les gourmets d'art?

Nous avons dit, à propos de quelques prêts d'amateurs parisiens

combien la salle des dessins était noblement garnie. Nous y rentrerons tout à l'heure à propos de *fac-simile* de dessins d'Eugène Delacroix, par M. Alfred Robaut.

La sculpture ne fait pas non plus défaut. Outre une grande figure en bronze, de M. Gumery, le *Faucheur*, nous remarquons encore l'*Étude*, de M. Bartholdi, incarnée dans un « escholier » du moyen âge, assis, courbé sur son livre et « suçant l'os médullaire » avec la plus profonde attention; *Il Bacio*, une mère qui console son enfant agité, terre-cuite charmante de M. Carrier Belleuse, et encore une terre-cuite de M. Chattrousse, la *Renaissance française*, réduction délicate d'une statue que ce sculpteur a exécutée pour la cour du Louvre; enfin, les animaux de M. Barye, de M. Mène et d'un sculpteur aveugle, M. Vidal, dont les œuvres excitent à juste titre le plus sympathique intérêt. La *Société* ne peut guère se passer le luxe de groupes ou de statues en marbre, et nous pensons qu'elle fera sagement en ne demandant désormais aux ateliers de sculpture, sauf de rares exceptions, que des bustes ou des figurines.

Les gravures, les eaux-fortes surtout, sont en nombre. Il y a les cadres de la *Société des Aquafortistes*; ceux de la *Gazette des Beaux-Arts*, dont les belles gravures exécutées pour la Galerie Pourtalès font les frais, et que nos lecteurs ont trop bien appréciées pour que nous insistions sur leurs mérites variés; les cadres de M. Jules Jacquemart, contenant six spécimens de la publication dont il achève en ce moment la première partie sous les yeux de M. H. Barbet de Jouy, des *Vases de sardoine, de cristal de roche et de jaspe*, choisis parmi les plus intéressants du musée du Louvre. L'ouvrage aura pour titre les *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Nous ne pensons pas qu'à aucune époque l'érudition ait trouvé, pour commenter son texte et parler aux yeux, un crayon plus exact, une pointe plus habile et plus scrupuleuse, une intelligence plus droite. — M. Léo Drouyn, outre deux fusains spirituellement exécutés, a exposé aussi quelques gravures extraites du beau livre qu'il termine, et qui a pour titre la *Guyenne militaire*; c'est l'histoire et la description, écrites tour à tour avec la plume, le crayon et la pointe, des villes fortifiées, forteresses et châteaux construits pendant la domination anglaise dans le pays qui constitue actuellement le département de la Gironde. Les dernières livraisons vont paraître, digne couronnement d'une œuvre qui a exigé toute une vie de recherches dans les archives, de lectures, de comparaisons. Ce livre, outre ses qualités d'histoire simple et vraie, parle non-seulement aux habitants de la province, mais à tous les amis de l'archéologie et de l'art. Il n'est point un fragment que M. Léo Drouyn n'ait mesuré, dessiné, gravé lui-même, et qui ne prenne sa place dans

ce dossier gigantesque de documents précis qui s'appelle l'histoire locale, et que notre génération a ouvert. — Est-ce parmi les dessins ou parmi les reproductions qu'il faut placer les *fac-simile* de M. Alfred Robaut ? Plus d'un y est pris et fait bien de persister dans son erreur, qui véritablement n'en est presque point une. Acquérir l'*Éducation d'Achille*, c'est devenir pour quelques francs possesseur d'un dessin qui a atteint à la vente de l'atelier du maître quelques milliers de francs : tout est rendu, la grande allure du centaure, la souplesse de l'adolescent, et aussi les accidents matériels, le ton du crayon, le gras du frottis au doigt, la vergure du papier. Nous reviendrons sur le procédé de M. Robaut à propos du Salon, et nous mettrons nos lecteurs à même de juger si notre sympathie pour sa publication est légitimée. Les *Fac-simile de dessins et croquis originaux d'Eugène Delacroix*, envoyés de Douay ici, sont en partie extraits de la seconde livraison dont l'exécution est encore plus parfaite que celle de la première.

L'accueil qu'on reçu ici ces *fac-simile* pourrait, à part leur perfection, s'expliquer par l'estime qu'on y fait du génie de Delacroix, mais la *Société* n'a pas mis moins d'empressement à appeler un artiste, M. Claudius Popelin, qui renouvelle, en toute liberté, un art sinon perdu, du moins dévoyé depuis bien longtemps. Les émaux de M. Claudius Popelin, très-remarqués au dernier Salon, — et ils pâlisent bien auprès de ceux qu'il a exécutés depuis, — ces émaux sont aussi parfaits quant à la réussite que les plus belles pièces de Limoges. Ils ont aussi cette qualité, rare aujourd'hui, de n'être point des pastiches : il y en a trois, un *César* équestre, un portrait-médailion de *Calvin* et un *Portrait de famille*, avec entourage allégorique. Appliqué au portrait contemporain, nous aimons peu ce procédé qui est une chose absolue ; au moins faudrait-il, comme les émailleurs du xvi^e siècle français, lui donner plus d'accent et de souplesse que ne le fait M. Popelin. Nous préférons voir servir l'émail à la décoration : aussi le *César* nous paraît, même avec l'exagération d'un ciel trop mamelonné, le plus enviable objet d'art pour un cabinet d'étude. — Parler de faïence après l'émail est une hardiesse bien grande de notre part, cependant nous rencontrons aujourd'hui aux vitrines de trop de marchands d'estampes, de fabricants de bronzes, de papetiers et de tapissiers, les plaques peintes par M. Michel Bouquet, pour résister au désir d'exprimer la répugnance que nous inspirent ces faux tableaux : on dirait des aquarelles lavées sur un papier gras. Les ciels sont glaireux, les feuillages sont épais comme des murs, les terrains se fendillent ou n'ont point de consistance. Il ne faut point mêler les genres. La faïence se prête merveilleusement, mieux que toute autre

matière, — et les Orientaux et les anciennes fabriques françaises l'ont bien montré, — à la décoration large de touche, sobre de détails, énergique de ton. Mais nous souffrons toujours quand nous voyons qu'on cherche à la transformer en panneau, en plaque d'ivoire, en surface de porcelaine. C'est mettre de la poudre de riz sur les joues empourprées d'une paysanne. Nous ne voudrions point contrister un artiste laborieux et convaincu, mais nous craignons que ses faïences grand feu, peintes sur émail cru, ne fassent école, malgré l'extrême difficulté du procédé, et ne troublent les idées déjà si fausses du public en matière de décoration.

C'est même là ce qui nous fait insister ainsi. Nous félicitons la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux d'avoir élargi son programme, de peu de chose en apparence et en réalité de beaucoup. Ce n'est point sans raison que de nos jours on s'est engoué jusqu'à la frénésie de ce qu'on appelle la curiosité. Je dois passer condamnation pour ce qui n'est que rare ou cher, mais en réalité le public contemporain s'est épris de tout ce qui par la forme ou la couleur pouvait égayer cet intérieur que les préférences de ses pères pour l'art pseudo-classique avaient fait si monotone et si froid. Le moyen âge, après avoir paru d'une gaieté folle à des gens qui s'émancipaient, a été renversé par la Renaissance, celle-ci par le Louis XV et celui-ci par l'Anarchie. Le tableau, l'objet d'art est le corollaire obligé du mobilier. — Aujourd'hui l'élan est donné, il faudrait le diriger sagement. Le goût public flotte du nord au midi, du grec au pompadour, il faut l'aider à se fixer, enrayer la mobilité vertigineuse de la mode dans le costume féminin et encourager le fabricant dans ses tentatives pour faire adopter un style qui caractérise notre époque. Sans se transformer en expositions industrielles, les *Sociétés des Amis des Arts* pourraient, par un choix discret d'objets remarquables par la pensée et l'exécution, conquérir une véritable influence sur le goût du centre dans lequel elles fonctionnent. De beaux émaux, des faïences d'art, des porcelaines de valeur, des vases ciselés, des bijoux rares et exquis, tout cela n'est-il point du domaine de l'art, et ne se relève-t-il point lorsqu'un cerveau d'élite l'a conçu, qu'une main habile l'a décoré? Nous donnons cette idée pour ce qu'elle vaut, et elle ne peut valoir que par la mise en œuvre. Personne ne saura mieux la développer, si elle est bonne, que la *Société* dont nous venons de parcourir l'exposition et dont tous les efforts tendent à répandre dans toutes les classes le goût des choses délicates et élevées.

CORRESPONDANCE DE LONDRES

Monsieur le Directeur,

Ma dernière lettre, arrivée un peu tard peut-être, conduisait vos lecteurs jusqu'à la fin de la saison de Londres et les quittait au moment de la clôture des grandes expositions annuelles. La moisson artistique, si l'on peut ainsi parler, finissait au temps même où les récoltes de nos champs, suivant la poétique coutume anglaise, faisaient leur triomphale entrée dans les villages sur les grands chars tout enrubannés où trônent joyeusement les filles des fermiers couronnées *reines de la moisson*.

Depuis lors, si l'on veut me permettre de suivre ce rapprochement, la blonde fille de Déméter s'est ensevelie dans les demeures souterraines, où s'élaborent, par ses soins, les germes qui viendront, au printemps, réjouir les mortels de leur fécondité, et nos artistes, suivant cet exemple, se sont renfermés dans le silence des ateliers pour y préparer les fleurs et les fruits de leur talent que le mois de mai verra éclore.

En attendant, je vais essayer de combler, dans quelques courtes pages, l'intervalle qui sépare les deux saisons artistiques, et recueillir le petit nombre de renseignements que je croirai de nature à intéresser vos lecteurs.

Et d'abord, nous n'avons pas manqué d'expositions à Londres, sans compter celles qui ont eu lieu dans d'autres villes et que je dois laisser de côté, tout en constatant qu'elles sont un signe de la diffusion toujours plus grande des goûts artistiques et un gage de prospérité pour ceux qui travaillent à les satisfaire.

Mais, même à Londres, les expositions d'hiver sont comme la musique et les théâtres d'hiver : il y manque, sinon toujours la foule, du moins le public riche, oisif, raffiné et connaisseur ou jaloux de passer pour tel. De là, l'infériorité relative et le défaut d'importance de ces expositions.

Citons d'abord la galerie française de Pall-Mall qui, depuis douze ans déjà, ouvre ses portes au commencement de novembre. A son origine, elle devait être consacrée aux simples esquisses; aujourd'hui, elle reçoit nombre de tableaux finis, inédits ou déjà connus du public. Il y avait, cette année, deux cent deux toiles, dont beaucoup, il est vrai, n'avaient d'autre mérite que celui de faire nombre. Mais les morceaux intéressants ne manquaient pas non plus, et au nombre des exposants figuraient plusieurs académiciens, MM. Ward, Goodall, Faed, Poole. Deux prix, l'un de 100, l'autre de 50 livres sterling ont été donnés aux deux œuvres jugées les meilleures, le *Défi*, de M. Orchardson, et les *Falaises de Boulogne*, de M. Davis.

Les écoles française et belge sont, en général, assez largement représentées dans cette galerie; on a trouvé cette année que les envois d'outre-mer avaient été moins nombreux. Cependant MM. Édouard Frère, Duverger, de Jonghe, Verboeckhœven.

étaient fidèles au rendez-vous. La British-Institution a eu aussi, dans ses salons de Pall-Mall, une exposition qui a paru supérieure aux précédentes. On y remarquait trois tableaux de sir E. Landseer, où l'artiste a déployé les qualités par lesquelles se distinguent d'ordinaire ses peintures d'animaux.

Une autre exposition hivernale s'est établie dans la même rue que la précédente, dans les salles de l'Institut des peintres à l'aquarelle, et l'ancienne et célèbre société des peintres aquarellistes a montré au public nombre d'esquisses et d'études importantes de ses membres.

Mais cette société, comme sa sœur cadette, l'Institut que j'ai nommé plus haut, est essentiellement exclusive, en ce sens que ses membres ont seuls le droit d'accrocher leurs œuvres aux murs de ses salles. De là, l'idée d'ouvrir une galerie qui offrit indifféremment son hospitalité à tous les faiseurs d'aquarelles, sans exiger d'eux qu'ils se fussent fait, au préalable, incorporer dans une société quelconque. Idée qui s'est trouvée excellente, à cause de la faveur dont jouit cette branche de l'art; excellente encore parce qu'elle ouvre une porte aux commençants bien doués et aux peintres à l'huile qui souvent ne sont pas les plus mauvais des aquarellistes lorsqu'ils emploient le procédé auquel les sociétés spéciales ont juré une fidélité exclusive et inviolable.

L'exposition inaugurée dans la galerie Dudley, Piccadilly, le 20 février, doit se prolonger jusqu'au milieu de mai, de façon qu'elle fermera au moment où l'Académie royale ouvrira ses portes. Cinq cents œuvres ont été exposées, plus de mille ont dû être refusées.

Je ne veux pas passer sous silence une *exhibition* dont on a pu rire, mais qui n'en a pas moins son caractère à part et son intérêt. C'est celle qui a réuni à Islington, dans le mois d'octobre, les produits plus ou moins ingénieux d'hommes appartenant, presque exclusivement, aux classes laborieuses. C'étaient des amateurs ignorants, naïfs, qui avaient dérobé quelques heures tous les jours au rude labeur qui leur donne du pain, l'un pour inventer une machine, déjà inventée, hélas! l'autre pour dessiner, pour peindre, pour sculpter. On a fait cette observation curieuse que, dans ce travail volontaire fait *con amore*, pour se plaire à soi-même, chacun avait fui aux antipodes de sa profession et de ses occupations journalières.

Un coiffeur donnait la statue échevelée de lady Macbeth, plus grande que nature; un matelot avait brodé à l'aiguille, un sergent de police s'était transformé en artiste, un facteur de la poste avait pu se croire un homme à occupations sédentaires pendant qu'il faisait des tableaux à l'huile.

C'était parfois ridicule, mais c'était touchant aussi quand on songeait à l'ardeur, au bon vouloir, qui avaient animé ces artistes tout primitifs, et on se sentait pris d'une sorte de respect pour leurs illusions.

D'ailleurs, à côté de ces efforts perdus, sinon pour les artistes, du moins pour l'art, il y avait des travaux sérieux, des ouvriers sculpteurs qui exposaient de bonne sculpture d'ornement, des ébénistes qui avaient bien voulu faire de simples coffrets et y avaient réussi.

Dans son ensemble, l'exposition prouvait, du moins, que le désir d'apprendre à dessiner se propage partout, et la manifestation de ce fait important, fût-elle un peu grotesque quelquefois, n'est pas un symptôme à dédaigner.

Voici maintenant une dernière exposition qui excite à un haut degré l'intérêt :

Une coutume moderne, que j'aime et qui se répand chaque jour davantage, veut qu'à la mort des artistes célèbres on réunisse leurs ouvrages pour en mettre l'ensemble

sous les yeux du public, et rendre ainsi un dernier hommage au talent. Quelle oraison funèbre vaudrait en effet un tel spectacle? La vie elle-même de l'homme se déroule à nos yeux, dans ces œuvres qui témoignent, avec une sincérité si éloquente, des efforts, des succès et des défaillances de sa main et de sa pensée. Par là, le public entier est mis en état de rendre sur les princes de l'art des jugements pareils à ceux qui attendaient, dit-on, après leur mort, les rois de l'antique Égypte.

Ces expositions, dont un mort illustre fait seul tous les frais, se sont malheureusement fort multipliées, depuis quelque temps, des deux côtés de la Manche.

Pour ne parler ici que de l'Angleterre, il y a moins d'un an qu'on voyait rassemblées dans les salles de South-Kensington les peintures si soignées de Mulready, récemment enlevé à la peinture, et, aujourd'hui, c'est la mort de David Roberts qui est l'occasion d'une exposition analogue.

Roberts était le fils d'un pauvre cordonnier écossais, et il avait commencé par être l'apprenti d'un peintre d'armoiries à Édimbourg. Peu à peu, il arriva à peindre les décors du théâtre de cette ville, et s'y fit assez connaître pour être appelé à Londres par le directeur de Drury-Lane.

Il n'a guère peint que des vues d'architecture : les principaux édifices de l'Espagne, les monuments de l'Égypte et de la Palestine, etc. D'habiles connaisseurs trouvent que ses peintures de cheval, fort recherchées en Angleterre, se ressentent quelque peu de l'influence de sa première profession; qu'il sacrifie trop à l'effet, à une sorte d'emphase déclamatoire, au désir de revêtir d'illustres débris des siècles passés d'un faux éclat de poésie, et que la vérité et la sincérité de l'art perdent beaucoup à cette prétention. D'autre part, on dit et on imprime que le sentiment poétique et la fougue du coloris constituent précisément l'originalité et l'excellence du talent de Roberts, et des enthousiastes vont jusqu'à rapprocher son nom de ceux de Canaletti et de Pierre Neefs, qui, comparaison faite avec le grand peintre écossais, auraient droit, tout au plus, au nom odieux de photographes!

Sans prendre au sérieux ces exagérations dont le temps fera justice, il faut reconnaître que Roberts avait noblement conquis, à force de travail, la réputation qui lui valut d'être nommé, en 1838, associé de l'Académie, et, trois ans plus tard, académicien.

L'exposition dont je parle et qui a été ouverte, vers le milieu du mois de février, dans la galerie architecturale, se compose uniquement d'œuvres non publiées, peintures, dessins, esquisses. Elle atteste une assiduité au travail, une continuité d'efforts vraiment remarquable. Le nombre des ouvrages exposés s'élève à plus de 900.

La fille de Roberts, richement mariée, avait songé d'abord à rendre l'exposition gratuite. Elle a eu depuis l'heureuse et généreuse idée d'exiger des visiteurs le shilling d'usage, et de faire verser le produit des entrées dans la caisse des sociétés de secours pour les artistes malheureux dont Roberts fut bien longtemps un des membres les plus dévoués et les plus actifs.

J'ai déjà dit un mot des peintures murales du palais du parlement. Une œuvre de dimensions considérables, *l'Entrevue de Wellington et de Blücher à Waterloo*, par M. Maclise, a été terminée depuis et le public est admis à la voir. La grande scène de la *Mort de Nelson*, par le même artiste, ne tardera pas à être achevée.

On a pu voir par ma dernière lettre que l'exécution de ces immenses travaux de décoration a été accompagnée de mécomptes de toutes sortes, dus, sans doute, à la complète inexpérience de ceux qui les ont commandés et de ceux qui ont eu le louable courage de les entreprendre.

D'abord, les fresques n'ont pu résister à l'effet du temps, et quelques années ont suffi pour les faire arriver à un état pitoyable de délabrement. Ensuite les artistes s'étaient fait d'étranges illusions sur le temps que demandaient les travaux dont ils s'étaient chargés; et la disproportion entre ce qu'ils croyaient pouvoir faire et ce qu'ils ont fait en réalité s'est trouvée être énorme.

M. Dyce, que les arts ont perdu l'année dernière, devait exécuter, en sept années, sept grands panneaux et vingt-huit petits; au bout de seize ans, il n'avait pu finir que cinq des grandes compositions; aucune des petites n'était même commencée.

MM. Ward, Cope, Maclise, Herbert, qui plus, qui moins, sont tous fort en retard.

La rémunération de ces travaux, dont la durée et la difficulté avaient été si mal appréciées, était naturellement fort insuffisante.

Une commission, chargée par la chambre des communes de reviser le contrat, propose d'allouer des sommes assez rondes aux artistes en paiement des ouvrages terminés ou sur le point de l'être; quant aux peintures qui n'ont pas été commencées, on traitera sur de nouvelles bases. La commission, à la fin de son rapport, exprime en termes assez sévères, le désir de voir à l'avenir les artistes se rendre un compte plus exact de la portée des engagements qu'ils pourront prendre envers l'État. Tout cela ne s'est point passé sans bruit, sans froissements, sans récriminations, mais à quoi bon rapporter ici tous ces commérages?

Il y a des amateurs de peinture dont les nerfs se mettent en mouvement à la seule idée d'un restaurateur de tableaux. C'est pourtant un mal nécessaire, comme les médecins, les chirurgiens, les dentistes.

Il y a déjà plusieurs mois, se répandit la nouvelle alarmante que le docteur Pettenkofer, chimiste bavarois, déjà connu par ses recherches sur la stéréochromie, remettait à neuf les vieilles peintures, sans même y toucher. Le roi Louis lui avait confié quelques toiles appartenant à sa collection particulière.

Depuis, le procédé a été apporté en Angleterre et enregistré au bureau des patentes. Il est fondé sur l'observation microscopique des surfaces anciennement peintes. Des crevasses innombrables, invisibles à l'œil nu, fendillent le vernis et la pâte, et troublent l'effet de la coloration à peu près comme l'huile est troublée par l'eau quand on réussit à les mêler pour un instant. En exposant le tableau obscurci à l'action de la vapeur d'alcool, à la température ordinaire, dans une boîte convenablement disposée, le désordre serait assez promptement réparé et la transparence rétablie. Le docteur Pettenkofer peut, dit-il, par un procédé inverse, mettre les jeunes peintures dans l'état d'où il tire les vieilles.

La galerie nationale a confié au docteur Pettenkofer deux Rembrandt, *le Juif* et *la Femme adultère*, et un Titien, *Bacchus et Ariane*.

Ces toiles étaient dans un état qui excusait la témérité de l'essai. Il a assez bien réussi, en ce sens que l'aspect est devenu plus brillant et plus net. Mais on ne sait encore si l'amélioration est durable; si elle ne fait pas payer trop cher, dans l'avenir, un éclat passager; et enfin, en choses irréparables, on a beau faire, il n'y a pas de preuve qui satisfasse ni de certitude qui rassure complètement.

HISTOIRE DE L'ABBAYE DE N.-D. DE COULOMBS

PAR M. LUCIEN MERLET

Un volume petit in-8° de 253 pages avec 12 gravures.

PETROT GARNIER. — CHARTRES, 1864.



'EST dans le petit reliquaire dont nous donnons la gravure, qu'étaient enfermées jadis la renommée et la fortune de l'abbaye de Coulombs, fondée sur les bords de l'Eure dès les temps mérovingiens. Aujourd'hui que de cette abbaye, où vécut saint Bruno, il reste à peine des ruines, le reliquaire est « relégué, dans la sacristie de l'église paroissiale, sur la planche d'une vieille armoire qui ne ferme pas à clef et qui contient les chandeliers et les ornements hors de service. » C'est là que M. Lucien Merlet, l'historien de l'abbaye de Coulombs, l'a trouvé, et nous espérons que l'église qui le possède le traitera désormais avec plus de révérence. Nous ne savons ce que le clergé pensera de la relique qu'il renferme : cela n'est point notre affaire ; mais comme ce reliquaire possède une glorieuse histoire, nous demandons sa conservation au nom des souvenirs qu'il rappelle.

La relique, — le prépuce du Christ, — fut achetée des Grecs par deux chevaliers croisés qui la donnèrent à l'abbaye. Elle était enfermée sous un Christ d'ivoire que bénit la main de Dieu, taillé au XII^e siècle dans le même morceau que la croix, à laquelle il semble attaché par quatre clous. Une bordure en filigranes ornée de pierres cabochons lui sert de bordure. Si nous comprenons bien la description sommaire qu'en donne un passage du XV^e siècle, des lames de cristal de roche serties dans cette bordure durent garnir le revers de la croix, ou du moins la cavité dans laquelle le saint prépuce était enfermé sous la croix. Cette croix, peut-être mobile sur sa garniture, servait ainsi de reliquaire. L'usure qui a effacé les traits du Christ est l'indice de nombreux frottements expliqués par les pérégrinations que ce reliquaire a faites et par l'usage auquel il était destiné.

Comme la relique passait pour donner des couches heureuses, le roi d'Angleterre Henri V, possesseur du pays chartrain où était érigée l'abbaye de Coulombs, pria, en 1442, les religieux de lui confier leur joyau pour l'envoyer en Angleterre à sa femme Catherine de France, prête d'accoucher et qui mit heureusement au monde un enfant qui devint le roi Henri VI.

Renvoyée en France, la relique fut déposée à la Sainte-Chapelle de Paris, en atten-

dant que le pays chartrain fût redevenu sûr. Les chanoines de la Sainte-Chapelle voulant la garder, à cause, sans doute, des profits qu'ils en tiraient, les moines de Coulombs demandèrent à Henri VI qu'elle fût confiée à l'abbaye de Saint-Magloire de



RELIQUAIRE DE L'ABBAYE DE COULOMBS.

Paris, où ils s'étaient probablement retirés pendant les guerres qui désolaient leur pays. Le roi, reconnaissant envers la relique à laquelle il croyait devoir son heureuse naissance, accorda ce qu'on lui demandait. Ce ne fut qu'en 1447 que la relique put retourner à Coulombs, escortée d'un sauf-conduit du roi qui autorisait les religieux à la promener en quêtant pendant les trêves. L'abbaye fut reconstruite à l'aide

de ces quêtes et des oblations faites au reliquaire, « lequel reliquaire avoient accoutumé de souvent, en grant dévotion, venir visiter grant affluence de femmes notables, quand elles étoient enceintes, pour en estre bèneïttes et soignées, » comme dit l'ordonnance de Henri VI. Louis XI se fit ouvrir le reliquaire en 1464.



COLONNES DU XI^e SIÈCLE.

Au xvi^e siècle, l'abbé Miles d'Illiers (1518 à 1526) l'enferma dans le triptyque en argent doré dont la gravure que nous empruntons au livre de M. L. Merlet montre le revers. On y voit les armes de l'abbaye en même temps que celles de l'abbé, gravées de chaque côté d'un calvaire. De l'autre côté l'ancien reliquaire est enfermé sous une lame de cristal de roche protégée par deux volets où l'Annonciation est gravée.

L'église réédifiée remplaça une ancienne construction du xi^e siècle, à laquelle appartiennent les deux colonnes curieusement historiées que nous publions, en même

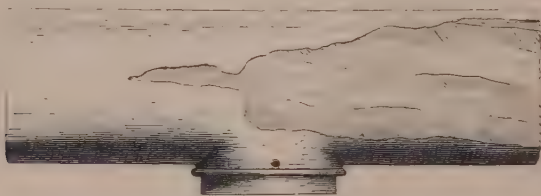
temps que les deux tau ci-joints, qu'on trouva dernièrement sous son dallage et qui appartiennent aujourd'hui au musée de Chartres.

On est encore assez indécis aujourd'hui sur l'usage précis de ces bâtons. S'il est certain qu'ils sont parfois une marque de dignité ecclésiastique, il n'est pas impossible qu'ils aient aussi été destinés à servir d'appui aux moines âgés, pendant les longs offices où ils devaient se tenir debout. Aujourd'hui les misericordes des stalles permettent au clergé de s'appuyer tout en ayant l'apparence d'être debout ; mais avant l'invention de ces sièges mobiles, imaginés probablement au ^{xiii}^e siècle, c'était un bâton en forme de tau, un *reclinatorium*, sur lequel les clercs et les moines appuyaient leurs deux mains pendant les offices.



TAU DU MUSÉE DE CHARTRES.

Nous n'avons point à entrer dans le détail de l'histoire de l'abbaye de Coulombs, que M. Lucien Merlet a plutôt traitée en archiviste qu'en archéologue ; et en dehors des objets de « curiosité » que nous venons de lui emprunter, nous ne trouvons rien qui intéresse nos lecteurs.



TAU DU MUSÉE DE CHARTRES

Les bois qui illustrent cette histoire ont été dessinés et gravés avec un véritable talent, par un ancien instituteur de Coulombs, M. Rousseau, et le volume sort des presses de M. Garnier, de Chartres, dont nous avons déjà eu l'occasion de louer les travaux pleins de goût.

A. D.

BULLETIN MENSUEL

AVRIL 1865



E voilà enfin terminé, me disait un ami, ce grand scandale de la vente Pourtalès! — Scandale! Et pourquoi donc? Les basses œuvres de l'hôtel Drouot ont-elles à ce point gâté le goût public qu'on veuille tout juger à l'échelle du médiocre? Et, parce que nous voyons trop souvent les capitaux gourmands se jeter, faute de mieux, sur les aliments frelatés qu'on leur présente, le jour où de vrais chefs-d'œuvre trouvent de vrais amateurs, faut-il crier au scandale? Certes tout n'est pas parfait dans la meilleure des ventes. La passion a ses entraînements qui lui font dépasser le but. *L'Innocence* de Greuze ne méritait pas l'ample vêtement de billets de banque dont on a couvert ses provoquantes nudités. Mais enfin, le scandale, s'il y en a, est aussi vieux que le monde.

Pour moi, j'absous volontiers la vente Pourtalès de toutes ses erreurs, en reconnaissance de la valeur toujours plus haute qu'elle a donnée aux belles œuvres de l'école italienne, aux productions du grand art. Des Greuze, des Carlo Dolci, des Paul Delaroche, ces tableaux d'un fini précieux, d'un format commode, d'un sujet attrayant, seront toujours disputés par de vives enchères. Mais lorsqu'un simple portrait, surtout un portrait d'homme, par la seule force des qualités sérieuses, je dirai presque des qualités morales qui le distinguent, l'intelligence de la vie, l'expression de la pensée, la puissance du caractère, la grandeur du style, atteindra un prix élevé, vous pourrez applaudir des deux mains. Les marchands vous regarderont faire, les experts hausseront les épaules, les badauds crieront. Il n'importe, saluez avec confiance un immense progrès du goût.

Je ne parle pas ici du tableau désormais célèbre d'Antonello de Messine. A la beauté de l'œuvre s'ajoutait un intérêt de rareté qui en a fait l'enjeu d'une lutte de nation à nation, et le triomphe ne pouvait se payer trop cher. Mais je parle de ces portraits de Bronzino, de Moroni, de Paul Véronèse, de Ph. de Champaigne, de Franz Hals, de Rembrandt, de Clouet, de Louis David. Je parle aussi de ces tableaux trop sérieux pour des boudoirs, trop grandioses pour des salons, les *Saints* de Bellini, la *Vierge* de Luini, l'*Eucharistie* de Murillo, l'*Orlando* de Velasquez, et, en second ordre, les *Saintes-Familles* d'Albertinelli, de Francia, de Palma, et jusqu'à ce petit panneau de Fra Angelico, adjugé à 7,000 fr. en expiation de la faveur excessive accordée à Carlo Dolci. Assurément les prix atteints par de telles œuvres sont un honneur pour le pays et pour le temps qui ont su les payer.

Au surplus, la vente Pourtalès n'était pas seulement une vente de tableaux. Eh bien! les curiosités elles-mêmes ont donné des résultats qu'il faut applaudir. Plus d'une fois l'art y a vaincu la mode. Certes, les faïences et les émaux se sont soutenus

au niveau où les a portés l'engouement des dernières années. Encore faut-il remarquer que ces catégories de la vente Pourtalès constituaient un art sérieux, un art de premier ordre, à côté des produits du même genre que l'hôtel Drouot voit journellement couvrir d'or. Mais les *Antiques* n'ont-ils pas dépassé toutes les prévisions? Qui s'attendait à voir disputer avec autant d'ardeur les marbres, les bronzes, les vases grecs, les pierres gravées? Il y a là un symptôme évident. L'art antique échappe aux entraînements du luxe, de la vanité, de la sottise. Sa beauté tout idéale et fort peu sensuelle demande pour l'apprécier un goût éclairé et pur. Or l'objet d'art qui a atteint le plus haut prix dans la vente Pourtalès, c'est la belle tête antique en marbre, dite d'Apollon, enlevée par le British Museum au prix de 47,000 fr. Après elle, vient le buste en bronze de Charles IX, vendu 43,000 fr.

Ainsi, pour résumer les résultats de cette vente mémorable, si l'on groupe ensemble les objets payés le plus cher, que trouve-t-on? Parmi les antiques, une tête; parmi les objets de la Renaissance, un buste; parmi les tableaux, un portrait italien; parmi les dessins, une gouache de la même école. En vérité, le scandale ne pouvait être plus complet.

Des ventes, toujours des ventes! La saison a beau s'avancer, ces fruits de l'hiver persistent en dépit du soleil. Nous avons eu ce mois-ci celle de la succession Aguado, avec son Murillo de 75,000 fr., vendu en 1843 49,000; celle de la duchesse de Berry, un quasi-désastre que n'ont pu conjurer les plus honorables dévouements; celle de M. Eug. Tondou, une avalanche du XVIII^e siècle où étincelaient quelques perles; celle du prince de Beauveau, un régat de choses exquises, et les estampes de M. Camberlyn, et d'autres encore que j'oublie. Le joli mois de mai en amènera de nouvelles, dont l'annonce seule est toute fleurie de belles promesses. Mais surtout, en même temps que les dessins et esquisses d'Hyppolyte Flandrin, nous verrons se disperser les collections de la galerie de Morny, sculptures, meubles, chinoiseries et tableaux. Nos lecteurs n'ont qu'à feuilleter les derniers volumes de la *Gazette*, ils y trouveront, gravées et décrites, les plus précieuses de ces merveilles. M. Jacquemart a montré toute l'importance des curiosités. Quant aux tableaux, je n'oublierai jamais le plaisir que j'ai pris à les étudier dans cette galerie discrète, si bien aménagée, où les maîtres des diverses écoles semblaient former une famille. Rembrandt, Hobbéma, Metsu, Terburg, A. de Hooghe, Wouwermans, Ruysdael, Hackaert, Murillo, Watteau, Greuze, Chardin, M. Gérôme et M. Meissonier. Douces heures celles que l'on passe en cette bonne compagnie, triste moment celui où l'on revoit à la barre des enchères, passant de mains en mains, — et quelles mains! — ces chefs-d'œuvre auxquels convenait si bien le silence d'une somptueuse retraite!

Le cercle de la rue de Choiseul nous a encore conviés à une de ses expositions, et cette fois plus que jamais nous y avons retrouvé l'impression intime et calme d'une galerie d'amateur. Il ne s'agissait plus des œuvres toujours un peu tapageuses de l'école moderne. Neuf tableaux anciens, cinq cartons de maître, c'est tout ce qu'on a réuni. Et, hâtons-nous de le dire, c'est assez. Car chacun de ces tableaux se recommande par des qualités peu communes. Une *Diane* de Gentileschi, grande figure de tournure élégante et d'une belle carnation; un portrait de Bosschaert, d'un naturalisme admirable; une marine de Rembrandt, puissante par le sentiment et par l'effet; une noble et sérieuse page de Poussin, reproduisant, avec la même majesté et la même grâce, le tableau de la galerie de Florence, *Thésée à Trézène*; une *chaste Suzanne* de Jordaens; un portrait brillant et fin de madame Le Brun, sinon de Vestier;

et puis trois de ces toiles étonnantes où le génie des Pays-Bas, luttant, non-seulement pied à pied, mais poil à poil avec la nature, s'est complu à la représenter aussi parfaite, aussi belle, et plus poétique assurément que nous ne savons la voir ; de Sneyders, un amas de gibier, d'oiseaux et de légumes ; de David de Heem, un étalage de fruits, de fleurs et de vaisselle d'or ; de Daniel Seghers, une guirlande de fleurs dont la fraicheur a triomphé du temps. Il y a plus de deux siècles que les modèles se sont flétris sur leurs tiges, et le portrait qu'en a fait l'artiste nous les montre dans tout l'éclat de leurs minces pétales, de leurs pistils légers, de leurs délicates corolles. Merveilleux privilège de l'art qui sait rendre immortel ce que nous appelons la nature morte !

Les cartons de Jules Romain méritent une attention sérieuse. Ils se rapportent à l'histoire de Scipion l'Africain. Ici un banquet, là une navigation sur un fleuve idéal, un combat de cavalerie, et une bataille d'éléphants. Partout, cette science consommée du corps humain qui imprime à chaque mouvement une logique saisissante, qui fait saillir le muscle sous l'effort de la vie, qui anime une scène, alors même que les acteurs paraissent inutiles et qu'on ne se rend pas compte de l'action. C'est la science du beau absolu substituée à l'impression de la nature. Voyez surtout les batailles. Le cheval y devient un héros, les éléphants des monstres. Ces animaux d'une douceur presque féminine, ils sont terribles là, avec leurs yeux humains, leur corpulence massive, leur trompe musculeuse, et leurs vastes oreilles que le goût décoratif du temps a découpées et tailladées pour les assortir au luxe d'ornements répandu sur les tours, sur les armes, sur les moindres détails des vêtements. Quelle prodigalité ! Et comme l'art d'aujourd'hui, même le grand art, se montre plus économe !

Il est vrai que les conditions sociales sont quelque peu changées. En dessinant ses cartons, Jules Romain travaillait pour un prince ; il savait qu'une cour de beaux esprits, de savants, de héros, de nobles femmes, se presserait dans les salles meublées des tapisseries dont il esquissait les modèles. Aujourd'hui Mécène est limonadier, les beaux esprits sont des buveurs d'absinthe, le grand art n'a d'autre refuge que le *Grand Café*. — Progrès, me dira-t-on. — Quoi ! ce Paris qui fait peau neuve, ce Paris où les architectes élèvent de si belles murailles, où tant d'édifices publics étalent leurs surfaces nues, Paris n'a rien de mieux à offrir à des artistes de talent que les plafonds d'un café ! Et que voulez-vous qu'ils y fassent ? M. Delaunay a déguisé sous des réminiscences raphaélesques l'allégorie banale des discours officiels, l'*Agriculture*, le *Commerce*, l'*Industrie*, etc. M. Lévy s'est inspiré d'un calembour : les étrangers *adorent* Paris ; et l'on voit en effet le Chinois, le Turc, l'Espagnol, le Kabyle, prosternés devant les figures vaporeuses qui représentent d'une façon beaucoup trop maigre les créations de M. Haussmann. Plus fin que ses confrères, M. Boulanger a peint du moins le seul sujet possible en pareil lieu. Il a idéalisé la consommation. Punch, bière, café, sirops et glaces, sa peinture vous donne la carte des rafraîchissements. Des femmes à cheveux roux les savourent, laissant traîner sur les balustrades leurs jupes trempées dans la groseille, et mêlant leurs chairs blondes à celles de blonds jeunes gens peu vêtus qui réalisent le plus haut idéal de ces dames par la générosité avec laquelle ils versent les nectars du XIX^e siècle. Au-dessus planent les génies protecteurs de l'établissement, le *Café*, le *Vin*, le *Sucre* et le *Tabac*. Et au-dessous de cet immense plafond, où un talent élégant et souple a accumulé en se jouant toutes les difficultés de l'art et toutes les équivoques du goût, au-dessous le gaz flamboie, le tabac fume, les âcres vapeurs de l'alcool montent avec la poussière, un nuage permanent se forme et imprègne la peinture d'éléments destructeurs. Triste destin pour les prix de Rome du *Grand Café* !

Aucun n'y échappera : ni M. Delaunay avec son style, ni M. Lévy avec ses costumes si délicatement peints, ni M. Boulanger avec son atticisme modernisé. Jadis, c'était la dignité de l'art de travailler pour la gloire, il se dépensait avec profusion dans une œuvre qu'il espérait éternelle. Aujourd'hui, quel intérêt peut attacher un peintre à une œuvre dont il verra la fin ? Quelle nécessité d'y prodiguer le meilleur de son âme, la fleur de son talent, les trésors de sa science ? Non, le grand art ne se paye pas d'une destinée éphémère, et c'est pourquoi la peinture de café n'est pas la peinture de l'avenir.

A l'heure où paraissent ces lignes, le Salon ouvre ses portes. Quelques-uns se sont demandé : A quoi bon ? Pourquoi la bataille, puisque la victoire est décidée ? Le public pouvait s'intéresser au Salon quand il en avait la primeur. Il voyait là des talents jeunes à distinguer, des talents mûrs à soutenir, des tendances à encourager, des systèmes à combattre. Son jugement décidait la victoire, son approbation faisait le succès, ses éloges dictaient les récompenses. Maintenant, le jour où l'exposition commence, tout est fini. Le jury a jugé, acheté, récompensé. Chaque artiste est sûr de son affaire, et il se moque du public. On ne demande à ce dernier que de payer : éloges ou critiques, on lui fait grâce du reste. Et le public se le tient pour dit. Autrefois, il trouvait dans les expositions annuelles un plaisir élevé, un intérêt national. Aujourd'hui, il va là comme il va à côté, à l'exposition des chiens.

Bien peu de nouvelles ont encore transpiré sur le Salon de 1865. La garde qui veille aux barrières rend les indiscrétions difficiles. Cependant j'ai sous les yeux la reproduction de cinquante tableaux ou sculptures qui compteront parmi les meilleurs de cette année. Comment a-t-on pu faire sortir du jardin des Hespérides tant de pommes d'or ? On s'est tout simplement adressé aux artistes. Eux-mêmes ont jeté sur le bois un croquis de leurs œuvres, et un graveur bien connu de nous tous, M. Boetzel, s'est hâté de fixer ce croquis. Ce qu'il y a mis de légèreté, de souplesse et d'esprit, nos lecteurs en jugeront, car l'*Album du Salon de 1865* leur est spécialement destiné. La *Gazette des Beaux-Arts* a voulu cette fois enlever tout prétexte de maudire le dessinateur chargé de l'interprétation d'une œuvre exposée. L'artiste n'a d'autre interprète que son propre crayon, il se montre dessiné par lui-même, et la tâche du graveur se borne à reproduire avec une scrupuleuse fidélité l'autographe qu'on lui confie. L'*Album*, c'est donc une collection de cinquante autographes signés des noms de MM. Puvis de Chavannes, Lenepveu, Giacomotti, Aubert, Aimé Millet, Moreau, Thomas, Paul Dubois, Gérôme, Boulanger, Brion, Langée, Vetter, Moysé, Ribot, Jules Breton, Corot, Daubigny, Pasini... J'en passe, et des meilleurs. Mais je ne voudrais pas plus déflorer l'*Album* que le Salon. Laissons à cette heureuse idée, réalisée avec bonheur, le succès de surprise qu'elle mérite. Quant au Salon, si, le jour même de son ouverture, il se trouvait déjà, non-seulement gravé, mais décrit, commenté, critiqué et célébré, c'est pour le coup qu'on aurait le droit de le déclarer inutile.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

EN VENTE

A LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, RUE VIVIENNE, 55

LE SALON

Cinquante Tableaux et Sculptures dessinés par les Artistes exposants
et gravés par M. BOETZEL.

Ce recueil est plus qu'un ouvrage d'actualité destiné à conserver un souvenir de l'Exposition de 1865. Composé de cinquante planches dessinées par les artistes eux-mêmes et gravées en *fac-simile*, avec un talent remarquable, par M. Boetzel, il forme un livre de la plus haute curiosité qui pourrait prendre pour titre : LES ARTISTES PEINTS PAR EUX-MÊMES. Le meilleur éloge que nous puissions faire de ce recueil est de mentionner les artistes qui y ont concouru en dessinant eux-mêmes leurs œuvres. Ce sont : MM. Antigna, Aubert, Berchère, Blin, Bouguereau, Boulanger, Émile Breton, Jules Breton, Brion, Chaplin, Corot, Crauck, Dansaert, Daubigny, Gustave Doré, Paul Dubois, Feyen, Feyen-Perrin, Gérôme, Giacomotti, Guérard, Gumery, Henner, Isabey, Jundt, Lambert, Laugée, Lenepveu, Aimé Millet, Moysse, Mathurin Moreau, Mouchot, Navlet, de Neuville, Jules Noël, Pasini, Protais, Puvis de Chavannes, Ribot, Philippe Rousseau, Saal, Saintin, Schenck, Schloesser, Schutzenberger, Servin, Thomas, Toulmouche, Vetter, Veyrassat.

Prix 5 francs. — Exemplaire de luxe, 10 francs.

GALERIE DU DUC DE MORNAY

Les Amateurs qui voudraient enrichir leur catalogue de gravures représentant les œuvres principales de cette galerie célèbre trouveront à la *Gazette des Beaux-Arts* :

L'Innocence, d'après Prud'hon, par M. Flameng.	Épreuve avant la lettre.....	6 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	3 fr.
La Halte, d'après Meissonier, par M. Flameng.	Épreuve avant la lettre.....	6 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	3 fr.
Le Portrait d'homme dit le Doreur, de Rembrandt, par M. Flameng.	Épreuve avant la lettre.....	2 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	1 fr.
La Visite à l'accouchée, d'après Metsu, par M. Flameng.	Épreuve avant la lettre.....	2 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	1 fr.
Un Vase en émail cloisonné par M. Jacquemart.	Épreuve avant la lettre.....	2 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	1 fr.
Objets orientaux, par M. Jacquemart.	Épreuve avant la lettre.....	2 fr.
— — —	Épreuve avec la lettre.....	1 fr.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au *Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.